

Bassou HAMRI

La poésie amazighe de l'Atlas central marocain

Approche plurielle

La poésie amazighe
de l'Atlas central marocain

HAMRI Bassou

La poésie amazighe
de l'Atlas central marocain

Approche plurielle

Publications de l'Institut Royal de la Culture Amazighe
Centre des Etudes Artistiques, des Expressions Littéraires
et de la Production Audiovisuelle
Série : Etudes et recherches - N°19 -

Titre	: **La poésie amazighe de l'Atlas central marocain**
Auteur	: Bassou HAMRI
Editeur	: Institut Royal de la Culture Amazighe
Réalisation et suivi	: Centre des Etudes Artistiques, des Expressions Littéraires et de la Production Audiovisuelle
Couverture	: Unité de l'Edition
Dépôt légal	: 2011 MO 1419
ISBN	: 9954-28-084-3
Imprimerie	: (CTP) Imprimerie El Maarif Al Jadidad - Rabat / 2011
Copyright	: © IRCAM

TABLE DES MATIERES

TABLEAU DE TRANSCRIPTION

Français	Amazigh	Arabe
A	a	ا
A	ε	ع
B	b	ب
Ch	c	ش
Tch	tc	
D	d	د
dj	ḍ	ض
Dj	dj	
E	e	
F	f	ف
G(u)	G;g^{w}	گـ
Gh	ɣ	غ
H	h	هـ
H	ḥ	ح
Kh	x	خ
I	i	ء
J	*j*	ج
K	K;k^{w}	كـ
L	l	ل
M	m	م
N	n	ن
Q	q	ق
R	r ; ṛ	ر
S	s	س
	ṣ	ص
T	t	ت
T	ṭ	ط
ou	U,w	و
Y	y	ي
Z	Z ; ẓ	ز

Préface

L'ouvrage très important sur la poétique berbère de l'Atlas central marocain que vous tenez entre les mains est le fruit d'un long travail de recherche personnel mené par un Professeur de français de la Faculté des Lettres de Béni Mellal dans le but d'obtenir un Doctorat National.

Peu de chercheurs sont aussi qualifiés que lui pour mener à bien pareille enquête. En effet, issu des Ayt Ouirra des environs de Ksiba n'Moha Ou Saïd, le Professeur Bassou Hamri, en tant que locuteur natif de Tamazighte, est un fils du pays. C'est dire que dès son plus jeune âge, il a baigné dans cette oralité berbère dont la poésie constitue le plus beau fleuron. Toutefois, bien qu'ayant poursuivi des études littéraires, il a eu le mérite de ne pas considérer comme quantité négligeable l'héritage traditionnel qui était le sien. Mieux, il a su aborder dans une démarche analytique tout ce que celui-ci comportait de plus attrayant en matière de poésie lyrique, didactique et héroïque. Dans le but, comme il le dit dans son introduction, d'« apporter notre humble contribution (…) afin que cette poétique puisse être explorée au maximum (…) pour mettre en exergue le rôle littéraire et culturel qu'elle a joué et qu'elle continue toujours à jouer dans le monde berbère. »

D'autres que lui, il est vrai, s'étaient déjà penchés sur la poésie amazighe, avaient publié des corpus, s'étaient livrés à une amorce d'analyse thématique, voire métrique. Peu de chercheurs, cependant, ne l'avaient abordé d'une façon aussi systématique sous un angle à la fois culturel et analytique.

Dans son analyse de la poéticité amazighe, Hamri évoque les divers registres que connaît ce genre et qui sont le sacré, le profane, le professionnel, le villageois, le rituel, le divertissement. Il met en avant, comme il se doit, le rôle didactique et socio-religieux de « l'intellectuel rural », véritable professionnel, qu'est le troubadour, *amdyaz* ; sans oublier le simple trouvère ou

improvisateur de vers villageois, *anccad*. Certains rites sont analysés, tel les chants de rogations de pluie, du style *tlɣnja*, alors qu'une place de choix est réservée aux chants et rites du mariage, de la circoncision, et de la tonte des moutons.

La deuxième partie de l'ouvrage est consacrée aux problèmes épineux que sont les genres et procédés poétiques de Tamazighte. Ceux-ci sont effectivement nombreux, variant légèrement dans le fond et la forme d'une région à une autre, et donnent lieu à des définitions, à des interprétations différenciées selon les locuteurs auxquels on a affaire. Un des mérites de Hamri, on le verra, aura été de dépasser dans son analyse les formes classiques *tamdyazt*, *tamawayt*, *izli*, *llɣa*. Ainsi le lecteur fera-t-il la connaissance de termes moins connus tels que *tiwnt* ('versification'), rarement évoqué jusqu'alors ; de *tayffart* ('chaîne'), genre proche de *tamdyazt* ; de *lmayt* ('appel'), synonyme de *tamawayt* ; d'*afrradi* (lit. 'solitaire') qui se dit d'un *izli* isolé ; de *taɣyult* ('ânesse') présentée par Hamri comme avatar de *llɣa* ; des sous-genres que sont *ahlll*, *tiɣuniwin*, *timzunzrin*, et les joutes oratoires, *timnaḍin*. Sans oublier les nombreux procédés d'exécution de la danse *aḥidus*, des chants des « chikhates », déclinés en accord avec certains genres poétiques ci-dessus mentionnés. Tout ceci est abondamment décrit, en mettant en évidence le côté esthétique, avec un petit corpus de morceaux choisis en Tamazighte, suivie d'une traduction française, afin d'illustrer son propos.

Un chapitre traite alors des procédés de création poétique avec publication d'une joute oratoire, texte en Tamazighte avec traduction française, curieusement agencée sous forme de *tamdyazt*. D'autres sous-chapitres décrivent l'intertextualité, ainsi que la place de la poésie tamazighte prise entre traditionnel et contemporain.

La troisième partie, consacrée à la thématique, est à notre avis la plus fournie, et contient des matériaux jusqu'alors inédits. Trois thèmes essentiels y sont abordés : la casuistique amoureuse sous toutes ses formes, la résistance contre le Roumi, la religiosité. On constate qu'il s'agit d'un véritable amour courtois berbère qui tourne autour des « montagnes boisées » (*lɛwari*), qui est ressenti

jusque dans les os (*jaj iɣṣan*), mais où dignité et retenue sont de mise, malgré les machinations des envieux, des jaloux, et du *fqih*. Ses formes modernes, reflétant notamment le thème d'actualité qu'est l'émigration, sont également décrites, illustrées et analysées.

Mais l'intérêt principal de l'ouvrage réside incontestablement dans la partie traitant de la poésie de résistance, aussi bien dans ses formes courtes, que celles, plus longue consacrées à la bataille d'El Hri (Khénfira), de Ksiba (*mrraman*), permettant de situer ces poèmes dans leur contexte d'époque. Surtout, enfin, la ballade (*tayffart*) contre Sidi Lmekki, travail important et très complet avec texte vernaculaire, traduction, annotation, et analyse socio-littéraire, objet d'une longue enquête sur le terrain.

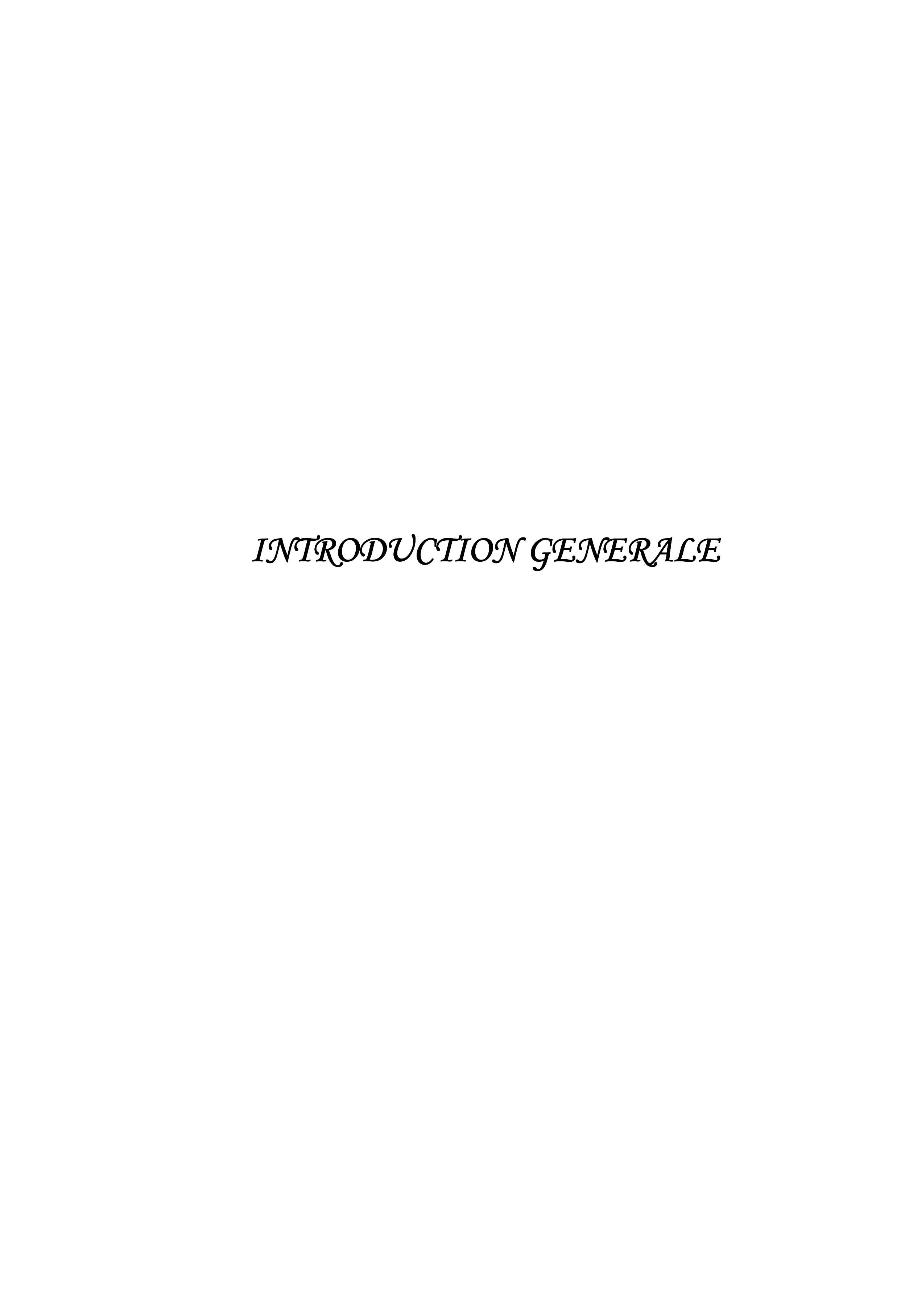
Une quatrième partie aborde la littérarité de la poéticité en Tamazighte. Section plus technique qui approfondit les problèmes d'emploi de glides en rupture de hiatus, de « mélodie-mètre » sous-jacente au vers, avec exemples de scansion pour illustrer l'organisation strophique dans le détail. Sont également pris en compte des traits de langue littéraire : emploi de formules récurrentes et d'emprunts lexicaux, infractions grammaticales, métaphores, images et figures de style dont la répétition et le parallélisme.

Il convient, pour conclure là notre présentation de cet ouvrage, de souligner que notre chercheur, livré en quelque sorte à ses propres moyens, a eu le courage d'engager cette recherche, ce travail de réflexion et de rédaction, en prenant sur le temps libre que lui laissaient ses heures de service à la Faculté de Beni Mellal. Il en a d'autant plus de mérite. Reconnaissons, cependant, qu'il a reçu assistance, conseil et soutien d'un certains nombre de collègues mentionnés dans la rubrique « Remerciements ».

Enfin cet ouvrage, est-il besoin de le rappeler, se situe dans une dynamique d'ensemble, reflet d'une véritable renaissance culturelle en cours. C'est dire qu'il est d'actualité. On ne peut, en effet, que se réjouir de l'essor remarquable qu'ont connu ces cinq dernières années les études amazighes au Maroc, grâce à la clairvoyance de S.M. le Roi Mohammed VI qui aura permis la création de

l'IRCAM, institution entièrement consacrée à Tamazighte ainsi qu'à la culture berbère, partie intégrante de l'héritage culturel du Maroc tout entier.

Michael PEYRON
Professeur d'Histoire
& de Culture amazighe
Université Al-Akhawayn, Ifrane



INTRODUCTION GENERALE

A- PRELIMINAIRE

> « Tu dois aimer ta montagne, tu es ta montagne, un grain de ta montagne ».
> Mohamed KHAIR EDDINE, *Légende et vie d'Agounchich*, Ed. du Seuil, p.67.

On a souvent usé du terme berbère pour désigner soit cette langue, soit celui qui la pratique en tant que sa langue maternelle ou en tant que qualificatif pour désigner tout ce qui se rapporte à cette entité humaine. Mais aujourd'hui, certaines sensibilités voient dans ce terme une certaine dépréciation et sont nombreux ceux qui le rejettent pour lui substituer le terme amazigh ou de tamazighte (pour parler de la langue). Cependant, cette appellation prête parfois à confusion, car une certaine catégorisation a été opérée dans le domaine spacial de cette langue; ainsi l'on parle au Maroc de ***chleuh,*** de ***rifain*** et d'***amazigh*** pour désigner les parlers afférents aux trois grands groupements amazighs du pays ; le terme *amazigh,* censé couvrir tout le pays de Timouzgha, allant des Iles Canaries jusqu'en Egypte, se trouve cependant limité à l'Atlas central.

Donc, pour qu'il n'y ait pas d'équivoque, nous allons utiliser, tout au long de notre étude, le terme de ***berbère*** pour désigner l'ensemble de la lange de Timouzgha et les termes amazigh et tamazighte pour nous limiter à l'Atlas Central et une partie du Haut Atlas, en vue de traiter de la poésie de cette région qui est l'objet de ce travail ; dans cette perspective, ceci concernera la région censée couvrir l'aire géographique suivante :

- Au Nord-Est : Ayt Saghrouchen et Marmoucha
- Au Sud : Ayt Sri et Ayt Atta N'Oumalou
- A l'Ouest : Jusque chez les Zemmour
- Au Nord : Guerouan

Mais si ce postulat de différenciation et de distinction s'impose comme un fait historique, cela ne veut pas dire que la littérature berbère est totalement tributaire des régions : il serait aberrant de dire que les frontières sont absolues et imperméables, que les différentes productions n'entretiennent aucune relation

entre elles ; ces productions sont certes hétérogènes mais elles émanent d'une même souche dont elles gardent toujours la substance commune.

Tous les travaux ethnographiques, comme ceux d'Arsène Roux[1] par exemple, où le comparatisme inter-berbère est stimulant, admettent un tronc commun à cette poésie, dont les différentes composantes et variantes partagent les mêmes règles. Dans ces composantes, il faut bien le reconnaître, il y a des divergences mais celles–ci, à notre sens, ne font que la richesse de ce patrimoine ; une richesse que lui reconnaissent toutes les foisonnantes études scientifiques entreprises dans ce domaine, chacune d'ailleurs selon les moyens dont elle dispose, ses circonstances et surtout ses motivations. Mais, dans leur ensemble et d'où qu'elles viennent, ces études admettent l'existence, sans conteste, d'une langue berbère qui produit une poésie berbère dans le sens global du terme, en faisant abstraction de toute nuance régionale ou « régionalisante ».

Le monde berbérophone, dans son immensité -et son émiettement aussi par le manque de moyens comme l'écriture (perdue au cours des siècles) capables de fixer sa littérature- n'a pu échapper à la naissance des différences et des variations à l'intérieur même des dialectes les plus rapprochés.

Cet espace berbérophone a certes, dès le XVIII° siècle, bénéficié de beaucoup de travaux de recherche mais ceux-ci sont répartis inégalement sur les grandes entités berbères. Le kabyle a amplement bénéficié de la longue présence française sur le sol algérien ; il était, de ce fait, au centre des intérêts de plusieurs recherches. Dans cette optique, le Chleuh (Sud marocain), et grâce aux grandes confréries religieuses musulmanes ayant alphabétisé en arabe une bonne partie de la population, a pu être transcrit et de ce fait, un important fonds littéraire a été établi et a servi de base à beaucoup de chercheurs dont notamment Stume, Arsène Roux, H. Basset mais surtout P. Lionnel-Galant et P. Galant-Pernet. Par contre, le Moyen Atlas n'a pas eu les mêmes égards pour que les richesses poétiques qu'il renferme soient mises en exergue, même si certains chercheurs tels qu' Emile Laoust, A. Basset, H.Basset, Arsène Roux…s'y sont intéressés depuis longtemps. Ces mêmes

---

[1] *La vie berbère par les textes, Parlers du sud-ouest marocain (tachelhit).1ére partie : la vie matérielle, 1*-Paris, 1955.

recherches ont été prises en relais par J. Drouin et M. Peyron mais, à notre avis, les profondeurs de cette poésie amazighe (de l'Atlas Central) ne sont pas encore atteintes.

C'est dans cette optique que s'inscrit donc cette recherche, qui se fixe comme objectif d'essayer de jeter plus de lumière sur ce qui a été battu en brèche et d'étendre ces recherches pour les approfondir au maximum dans le but de mettre en valeur tout ce qu'a cette partie de la littérature berbère de plus distinctif. Et en tant que natif de cette région, nous avons fait de notre devoir d'apporter notre humble contribution à ces études afin que cette poésie puisse être explorée au maximum possible pour mettre en exergue le rôle littéraire et culturel qu'elle a joué et qu'elle continue toujours de jouer dans le monde berbère.

Mais, bien qu'ambitieuse, cette recherche se limitera à certains aspects de cette poésie. Elle portera sur ses structures narratives, stylistiques, rythmiques et sonores, sur sa thématique dans son évolution et sur la relation entre cette poésie et sa société…A travers ces aspects, nous comptons également fournir un apport anthropologique et psychologique où se trouveront posés les problèmes de l'esthétique intimement liés à l'évolution culturelle et sociale de cette poésie.

Egalement, dans l'évolution du monde et dans le courant de la globalisation, il sera montré que cette littérature, elle non plus, n'est point restée insensible et indifférente aux bouleversements que subit l'humanité avec le développement technique et technologique (surtout dans le domaine des communications). Aussi sommes-nous, pour pouvoir explorer cet univers poétique, dans la légitimité de nous poser un certain nombre de questions autour de cette poésie dans sa mouvance :

- Qu'en est-il de cette poésie dans sa société ? continue-t-elle toujours à rassembler, à jouer le rôle de mémoire, celui d'une koïné du peuple amazigh ?
- Utilise-t-elle encore les mêmes procédés, les mêmes pratiques ?
- Evolue-t-elle toujours au sein des mêmes frontières géographiques que les différents berbérisants avaient dessinées pour elle ?
- Garde-t-elle encore les mêmes divisions pour ses différents répertoires (rituels, divertissement, villageois,

professionnels, traditionnel, contemporain, profane, sacré….) ?

- Quels thèmes développe-t-elle encore et quelles sont les occasions qui les génèrent ?
- Qu'en est-il surtout de ceux qui ont depuis longtemps servi de mémoire conservatrice et salvatrice de cette poésie, ceux qui, sous différentes appellations, avaient la mission de la pérenniser et de l'immortaliser : *amdyaz, anccad, amddaḥ, anḍḍam, ṛṛays, ccix… ?*

Toutes ces questions seront abordées dans l'esprit d'une recherche qui essayera de se confronter aux autres recherches, de s'y mesurer, de cerner la problématique sous différents angles afin de répondre à l'esprit de ce travail scientifique qui se veut enrichissant pour cette poésie.

B- TAMAZIGHTE COMME ENTITE CULTURELLE

Comme l'a souligné en substance Jacques Dournes[1], chez les oraux, tout le monde écoute ou produit de la littérature orale, une littérature orale d'ailleurs différente de celle écrite limitée à une élite ; une littérature qui est, comme l'a également remarquée en Russie R. Jakobson, « au service de toutes les couches sociales ».

Et comme il est connu, après les éminents travaux des sociologues et des anthropologues, qu'aucune société n'ignore l'usage esthétique de sa langue, -cet usage générant forcément une littérature-, il est évident que les berbères, eux aussi, ont leur littérature. Une littérature qui forme et perpétue un certain être à travers les siècles, car elle est faite par et pour un peuple qu'elle perpétue en se perpétuant de par sa fidélité à sa mission en tant que tradition orale à propos de laquelle a dit Amadou Hampâté Ba[2] : « La tradition orale est génératrice et formatrice d'un type d'homme particulier ».

Cette littérature (la poésie berbère pour nous ici) s'inscrit donc dans la mouvance culturelle dont elle est à la fois le produit

[1] *J.Dournes* : « *Les traditions orales : oralité et mémoire collective »,* in le Grand Atlas des littératures, pp.158-162.

[2] Grand penseur malien.

et le véhicule : la société la revendique en permanence, la pratique et la maintient durablement en vie ; il en ressort ainsi une littérature qui ne peut être que source de renseignements sur cette culture et la psychologie de sa société.

Dans cette perspective, l'énonciation, même si elle relève d'un certain esthétisme, doit perpétuer l'histoire, la tradition, la culture, bref, toute l'entité d'où elle émane, celle des Imazighen. Cette qualité, voire cet impératif, lui permettent d'être à la fois individuelle, puisqu'elle est l'œuvre d'un artiste, un poète, et collective, car une fois né, un poème devient la propriété du groupe ; de ce fait, une poésie anonyme naît mais devient sociale et socialisante dans la mesure où la mémoire joue pour beaucoup (avant bien entendu, l'avènement des moyens technologiques de diffusion et de conservation tels la radio, le magnétophone, la caméra…).

Dans ce sens, la langue et la parole, produits de la vie quotidienne dans cette société orale, sont une mémoire publique, une lutte contre la mort, une volonté implacable de ne pas disparaître et, telle Shéhérazade[1], cette langue et ce peuple ont survécu en racontant, mais surtout en se racontant en poésie.

Partant de ce postulat, nous pouvons dire que la poésie tamazighte a une valeur intrinsèque d'investigation par l'homme de ses propres modes d'existence. C'est une détermination anthropologique qui décrit en permanence l'homme qui la pratique ; elle le décrit dans ses actions et réactions, ses attentes envers lui et envers le monde extérieur, l'appréhension des événements dans le temps (passé, présent, futur), son emplacement dans cette mouvance qui l'entraîne dans un élan incontrôlable. Tout ceci la maintient donc (la poésie) à ses sujets par des liens psychologiques, car elle est le reflet de cette société où le poète est le porte parole agréé par tous, reconnu pour son rôle indéniable de « prophète », de « voleur de feu », investi de ce pouvoir de gardien vigilant des mœurs, d'investigateur et détecteur des maux de sa société.

Dans cette poésie, il est à préciser que l'esthétique n'a pas le sens Kantien de « désintéressement » à l'égard du monde réel : en elle, les deux fonctions d'Aristote, l'ordinaire (*légein)* et l'artistique (*poiein*) où le langage est créateur, se confondent et ne

---

[1] Personnage des « *Mille et Une Nuits »*.

forment qu'une. La fiction comme l'a définie Aristote[1] dans la poésie gréco-romaine, y importe peu. Ce que la poésie tamazighte propose est à la fois esthétique et pragmatique sans distinction aucune.

La communication entre émetteur et récepteur (à comprendre ici poète et son auditoire), comme corollaire de l'oralité en Tamazighte, manifeste l'importance sociale de cette littérature associée à toutes les formes de l'activité collective.
En effet, toutes les formes et tous les genres qui la composent, ainsi que toutes les activités et les occasions qui la célèbrent, appellent l'exercice d'une parole qui soit littéraire, c'est-à-dire, délibérément écartée de la norme quotidienne ; et cette coïncidence de la vie et de l'art fait la force et la grandeur de cette expression orale dans laquelle se reconnaît tout membre du peuple amazigh.

Cette langue, où règne la poéticité, génère, le long du quotidien, des réflexions en proverbes, en maximes, adages…

En effet, dans la poésie tamazighte, il y a un folklore d'emblèmes colorés, une accumulation de trouvailles suggestives (nous y reviendrons un peu plus tard). L'auteur (le poète) a recours à un entrecroisement d'images où les métaphores sont fantaisistes ou conventionnelles, où l'allusion est le catalyseur formel et comme un moyen de communication avec le récepteur. Ce caractère allusif se trouve concentré dans la plupart des tropes et permet ainsi de formuler la loi principale faite d'économie et de connivence, où l'émetteur trouve avec son récepteur un point de contact tenu et discret par où passe, avec la rapidité d'un flux électrique, un message complexe, riche en symboles et en informations emmagasinées. Mais il est à signaler que ce message est surtout psychologique et anthropologique. On y trouve ce que Fontanier[2] a appelé « figures d'usages » nécessitant l'adhésion totale et la collaboration intellectuelle du récepteur pour que l'image retrouve son éclat.

L'anthropologie et la psychologie montrent la présence avec force de symboles dans la sémiologie communautaire autant

---

[1] Aristote « *La Poétique* », traduction de Roselyne Dupont Roc et jean Lallot. Edition du Seuil 1980.

[2] Fontanier P. (1968) : « *les figures du discours* ».

que dans les manifestations individuelles de l'être psychique amazigh.

Ainsi certaines métaphores sont des faits de civilisation, d'autres tendent à la pensée religieuse où, comme dans le romantisme, sous l'influence du milieu rural et naturel, foisonnent dans cette poésie tant d'images pastorales.

Les métaphores trouvent ainsi toutes leurs forces dans l'importance de leur symbolisme où elles suivent un axe vertical qui leur fait exprimer l'abstrait par le concret ; les poètes amazighs, ayant l'unicité de la création et de la signification spirituelle des choses matérielles, atteignent presque ce que Ricœur[1] appelle la « théologie de la métaphore » et deviennent ainsi les «savants des viscères »[2] , des mystiques et des devins (nous y reviendrons dans le rôle du poète). Souvent chez eux, dans cette entreprise, il y a usage de la synesthésie où la perception d'une correspondance est au sens baudelairien : elle transfigure le sens des mots vers une transformation et une mutation où l'image réside essentiellement dans la sensibilité.

Et cette parfaite réussite ne peut être atteinte que grâce au travail de l'imagination commune et au recours à l'illustration sensorielle où s'opère, grâce à des images fortes, saisies dans leur vivacité par le destinataire (la communauté), la métamorphose des objets en signes.

Dans ce travail, dans cette osmose, il y a une imbrication de structures, de schémas, issus de la pensée collective et une organisation physique et métaphysique des choses, où les figures acquièrent une valeur anthropologique constituant l'ossature de la pensée représentative et créative. La circularité de la danse chantée d'Ahidous par exemple, et qui est sa vraie forme avant l'avènement des servitudes des caméras qui l'ont transformée en ligne (nous y reviendrons en détails plus loin), est une représentation de la vie du peuple amazigh, basée sur une organisation collective à l'image du cosmos dans sa dimension sphérique où tout s'enchaîne et se complète.

Dans la littérature des Imazighen, c'est-à-dire de l'Atlas Central, on utilise le vocable *tiwnt* pour désigner la versification, la poésie. Et littéralement, ce vocable veut dire suture, couture, ce qui

---

[1] Ricoeur P. : « *De l'interprétation* » 1965.

[2] P. Galant – Pernet : « *Littératures berbère ; des voies, des lettres* ». PUF, Paris, 1998.

rejoint cette appellation de « trame » ou de « tissu » par laquelle J.Dournes désignait, pour rejoindre dans l'étymologie latine le texte écrit *« textus »* qui veut dire tissu, trame, d'où entraînement d'un récit, d'un texte, de « texere », « tissu » que donne le P. Robert comme définition du texte.

Le poète, ***butiwnt*** (celui qui coud) accomplit (et s'accomplit aussi) son acte poétique en reconstituant cette sorte de trame, de tissu qui relie les mots mais aussi les hommes. Il s'affirme en cousant les mots en leur faisant subir la loi du beau et du sensé à la fois.

Cette parole est ainsi dire plus qu'une trace à l'écrit ; c'est une accumulation de savoir et d'expérience ; c'est surtout une continuité et une perpétuité de l'expérience humaine, un tissage, un enchaînement, et par deçà, une aspiration au futur à travers le passé et le présent comme a dit Aragon : « j'ai réinventé le passé pour voir la beauté de l'avenir » (Le Fou d'Elsa p. 395).

Comme donc les griots en Afrique noire (avec tout de même cette nuance qui fait de ces derniers les héritiers de la parole dans leur tribu), les poètes amazighs, ***imdyazn***, ***inccadn*** (nous y reviendrons plus loin), tissent inlassablement ce tissu qui sans eux ne serait déjà que des lambeaux. Car, comme l'a souligné P. Lionnel-Galant[1], « il y a impossibilité de reconstituer en entier cette littérature de l'antiquité» ; ce regret développe celui de Ibn Khaldoun[2] qu'illustre la citation suivante : « Les berbères racontent un si grand nombre de textes que si l'on prenait la peine de les recueillir, on en remplirait des volumes ».

C'est dire combien cette langue, cette poésie donc, subsiste par son caractère oral en se tissant en noeuds solides d'un siècle à l'autre, grâce à la participation et à l'adhésion totale et à la fusion en symbiose entre ces aèdes et leur communauté ; une communauté dont chaque individu est aussi poète à ses heures grâce à la mémorisation qui est de rigueur et qui sert de vrai relais entre le passé et le présent.

---

[1] P. Galant–Pernet : « *Berbère - littérature* » in encyclopedia universalis. Paris, club du livre.

[2] Ibn Khaldoun : « *Histoire des Berbères et des dynasties musulmanes de l'Afrique septentrionale* », tradutcion V. Monteil. Beyrouth UNESCO.

Il y a ainsi chez ce peuple, et d'une manière permanente, une constitution et une reconstitution à travers l'effet poétique, une sorte de complémentarité entre tous les membres de la communauté : les aèdes produisent, la communauté mémorise, célèbre et tout cela constitue le secret de la vie et de la survie de ce patrimoine exposé depuis des siècles à de dangereux aléas de toutes sortes. C'est ce qui fait que cette poésie n'est prisonnière ni du temps ni de l'espace ; elle est seulement tributaire du contexte qui l'engendre, la détermine et lui procure un sens et une santé. Il n'y a pas de dires dans ce cas sans références historiques, sociales, ethniques et culturelles. Son essence réside dans le message qu'elle véhicule et la manière par laquelle elle procède, se construit, se tisse en tissant les liens entre les générations qui se succèdent.

Toute production poétique lors de toute manifestation collective, (très souvent festive), doit être l'occasion pour le public de s'y reconnaître par l'usage d'un code commun à l'ensemble du groupe dans la forme et dans le fond. Qu'il y ait fonction cohésive pleine ou simple reconnaissance identitaire, cette production a une fonction esthétique au sens large de production littéraire, incluant le plaisir de sensations et d'émotions liées à l'exécution de « l'œuvre » et le plaisir procuré par l'art de la parole. Dans ce travail, il y a association indissoluble de la rhétorique de la persuasion (message nécessairement convaincant) et de la rhétorique littéraire ; c'est une conception où le champ poétique est un lieu de formation de l'esprit et des mœurs, avec référence au profane mais surtout au religieux. C'est également une association de la qualité morale et la qualité esthétique qui constitue pour les amazighophones une nourriture du cœur aux conditions de production orale où le « texte » est un élément indissociable d'une manifestation collective. La poésie, toute de spontanéité faite, se trouve être l'expression exacte des sentiments populaires ; elle conduit à la découverte de *l'anthropos* sous le burnous[1].

C'est une forme de l'activité sociale : elle emprunte aux circonstances ses thèmes favoris et est constamment renouvelable bien que fugace car elle peut subsister même lorsque la cause qui l'a engendrée a disparu.

---

[1]On dit : *aryaz ddaw-uzennaṛ,* littéralment, « sous le burnous se cache un homme ».

Comment donc ne pas s'émerveiller devant la résistance de cette langue orale à toutes sortes de « glottophagie »[1] et d'ethnocide que d'autres langues, et pendant des lustres, ont sévèrement et sans relâche, exercés sur elle ? Après les invasions romaine, Grecque, Portugaise, Espagnole ; après plus de quatorze siècles de conditionnement arabo-musulman, entrecoupé pendant la colonisation française par une systématisation de l'acculturation occidentale, cette langue, telles les montagnes des chaînes de l'Atlas où elle se réfugie, se dresse encore, majestueuse et infaillible. Cette résistance, cette survie, elle les doit, d'une manière certaine, à la fidélité de l'homme amazigh, à la fidélité de celui-ci à sa langue, à sa culture, à son terroir, sans jamais d'ailleurs daigner manifester ni ethnocentrisme, ni xénophobie à l'égard de l'Autre, tout en sachant surtout allier originalité et authenticité à tout apport enrichissant venant de l'extérieur.

[1] Le terme est de Louis Jean Calvet, in Linguistique et Colonialisme, Paris, Payot, 1974.

PREMIERE PARTIE

LA POESIE CHEZ LES IMAZIGHEN

I- INTRODUCTION

> « Aucun pays n'a vécu sans poésie. Rares, dans l'histoire, les monstres froids que sont les Etats qui n'ont pas essayé d'étouffer la voix du poète. ».
>
> Tahar BEN JELLOUN

Il est aujourd'hui incontestable que les Imazighen ont depuis des millénaires entendu, composé, recomposé et pratiqué oralement leur poésie, leurs contes et toute autre forme de leur système littéraire.

Cependant, dans cette production, chaque pièce littéraire se crée et se met en place dans un certain cadre et elle vient au temps et au lieu requis dans les formes exigées par la tradition du groupe où elle a une fonction existentielle. C'est une production qui dépend d'un ensemble social et culturel large et qui est surtout imbriquée dans le cadre de réalisation et les circonstances de sa génération. L'œuvre est produite avec ses variantes dans le cadre d'un divertissement collectif. Elle doit donc émerger d'un complexe de données immédiates qui interviennent simultanément pour agir à la fois sur les potentialités du créateur et sur la perception des assistants. Le « texte » ou l'œuvre (dans l'esprit de la créativité orale) doit répondre aux conditions de production où elle est un élément indissociable d'une manifestation collective.

Selon Galant-Pernet[1] que nous reprenons ici en substance, tout texte destiné à un public dans une réunion éventuellement festive, a une fonction à double rôle :

- « La cohérence d'un groupe quelconque se voit assurée, tant que l'ensemble de ce groupe se reconnaît dans telle ou telle manifestation qui contribue à maintenir les liens entre ses membres par l'évocation des mêmes valeurs que partagent ses membres. Toute manifestation poétique est à l'image d'un groupe et l'exécution et l'usage d'un « texte » dans l'espace, le temps et les strates sociales (jeunes, vieux, femmes, hommes, corporation…) met en exergue des spécificités de ses fonction sociales.

---

[1] P. Galant-Pernet : « *Littératures berbères/des voies, des lettres* ». Paris, PUF 1998, pp.38- 40.

- Derrière toute manifestation littéraire se cache un plaisir artistique et cette fonction esthétique agit forcément sur les émotions des auditoires qui sont à la fois récepteurs et juges en fonction des conventions et des formes. Cette nourriture du cœur et de l'esprit que sont ces œuvres pour les Imazighen est une association des qualités morales et des qualités esthétiques ».

Egalement, cette production est un lieu de formation de l'esprit et des mœurs avec référence à l'Islam, à la tribu, à l'âge, au sexe, aux circonstances ; c'est ce qui nécessite forcément l'usage et la pratique de l'acte poétique suivant des registres distinctifs culturellement, suivant des chants rituels dans des circuits de production différente.

Ainsi, pour pouvoir parler de l'usage et de la perception de la poésie dans le monde amazighophone, il faut examiner plusieurs points qui contribuent à son élaboration, suivant ces registres culturels et les circuits de production. Aussi devrons-nous parler du s**acré** et du **profan**e, du **professionnel** et du **villageois**, du **rituel** et du **divertissement…**

Mais avant d'aborder séparément chaque registre, il serait sage de se poser une question de taille à propos de cette catégorisation : ne pourrait-on pas se limiter uniquement à la dichotomie **contemporain/traditionnel,** vu les circonstances actuelles dans lesquelles évolue cette production ? Un petit tour d'horizon de ces registres apporterait certainement quelques éléments de réponse à ce questionnement.

II- PROFESSIONNEL/VILLAGEOIS

Dans cette série, il est question de deux répertoires de production distincts par la nature de ceux qui les élaborent et les circonstances dans lesquelles ils opèrent, à savoir les *imdyazn* (professionnels ou semi professionnels) et les *inccadn* ou poètes du village, disponibles animateurs des rassemblements festifs et non festifs (lors des travaux agricoles ou autres par exemple).

Autrefois, avant l'avènement des chanteurs vedettes actuels, le terme de professionnel renvoyait uniquement à *amdyaz,* ce genre de barde, d'aède, de trouvère, qui sillonnait, avec sa petite troupe, les contrées amazighes. Cet *amdyaz* qui compose des

timdyazin (pluriel de *tamdyazt*), c'est-à-dire de longs poèmes didactiques et événementiels, est la conscience et la mémoire de ce peuple.

Pour se rallier des auditeurs, ce poète professionnel partait en tournée ; il devait à l'occasion, avoir à ses côtés quelqu'un qui manie bien un instrument musical : une flûte en roseau avec des trous, puis c'est successivement le luth, cette espèce de guitare à deux cordes, puis c'est au violon occidental de faire son apparition mais que l'on manie en le tenant sur le genou et non au cou. Cependant, il faudrait préciser que cet instrument n'avait pas un rôle proprement musical significatif chez cette troupe de l'*amdyaz* pour qui la matière essentielle était la parole, la poésie et non la musique ; le rôle de cet instrument se limitait, dans la plupart des cas, à propager et à signaler l'arrivée de la troupe ; preuve en est le rôle du bouffon que devait jouer celui qui maniait la flûte. Dans l'action de cette troupe, deux autres actants étaient nécessaires : ce sont les *iṛddadn*, c'est-à-dire un petit chœur qui accompagne *amdyaz* dans son récital ; ces derniers doivent jouir d'une bonne mémoire et à l'occasion, savoir bien manier le tambourin « *allun* ». Unique vrai professionnel à l'époque, *amdyaz*, ce barde itinérant, évoluait dans une aire géographique dont la délimitation est d'ordre linguistique. Cette aire établissait l'unité ou la différence des dialectes renfermés dans une optique de compris, mal compris ou non compris du tout ; c'est-à-dire que la délimitation géographique de la zone d'influence de l'*amdyaz* est tributaire de la langue ou du dialecte qu'il partage avec son auditoire dans une aire préalablement établie et connue; et cette aire selon A. Roux[1] se délimitait comme suit :

- Au Nord-Est : Ayt Seghrouchen et Marmoucha (Imouzer Kander et Imouzer Marmoucha, Sefrou…) et même jusqu'aux environs de Taza.
- Au Sud : Ayt Sri et Ayt Atta N'Oumalou (région de Tadla-Azilal)
- A l'Ouest : jusqu'à chez les Zemmour (Khemisset et ses régions).

[1] A. Roux : « *Les Imdyazen ou aèdes berbères du groupe linguistique beraber* », Hespéris, V8, Paris Larose 1928, pp.231-251.

– Au Nord : Guerrouan (Meknès et sa région jusqu'à Ghris dans les oasis de Tafilalt).

Mais en tant que professionnel et en dehors de ses liens avec cet élément artistique *tamdyazt* qui a engendré son appellation, *amdyaz* prend d'autres dimensions et d'autres appellations, en l'occurrence celles d'amghar ; de raïs ; de chikh ; d'amddah… Ces appellations, auxquelles nous proposons ci-après une approche lexicale et connotative, désignent toutes *amdyaz* dans son évolution mais reviennent aux concepts qu'elles veulent couvrir chacune :

a- *amdyaz* vient de *tamdyazt,* genre poétique formé d'une longue suite de vers où le poète relate, développe un ou plusieurs thèmes relatifs à la vie sociale, professionnelle, religieuse ….A ce niveau, il compose aussi des *tiyfrinn* (pluriel de *tayffart)* poèmes longs sur lesquels aussi nous reviendrons plus tard.

b- L'appellation *amyar* ajoute une autre dimension à celle du poète : en effet, littéralement *amyar* veut dire vieux, âgé et par connotation culturelle, on lui doit le respect comme l'exige le statut des vieux dans cette société où tout vieux personnalise la sagesse et constitue une source de savoir.

c- *amddaḥ* vient du verbe arabe « *madaḥa* », c'est-à-dire « faire des louanges » surtout parler des mérites du prophète Mohamed et ses fidèles compagnons ; ainsi les poèmes ou *timdyazin* que compose un *amddaḥ* sont forcément de contenu religieux mais peuvent cependant déverser sur d'autres thèmes.

d- Le terme *ccix* aussi est un emprunt à l'arabe et qui se rapproche de l' amghar dans sa signification puisque cheikh veut dire littéralement en arabe « vieux » mais aussi avec une signification de détenteur de savoir, à la dimension d'un savant et d'un quiconque érudit en savoir, surtout théologique ; et dans ce rapprochement, on peut déceler l'origine du respect que l'on éprouve à l'égard de l'*amdyaz* hissé au rang du cheikh, du savant, du théologien et de moralisateur.

e- L'appellation de *rrays*, également un emprunt à l'arabe voulant dire littéralement président, semble éloigner

l'*amdyaz* de sa sacralité et du respect que lui attribuent les précédents noms d'*amɣar* et du *ccix*. Ce statut emprunté à la vie politique, ramène *amdyaz* au simple commandant d'une troupe artistique et même dans un sens péjoratif, il l'avilit car il est, dans ce cas, associé, par la force des choses, à des femmes qui le relèguent au second plan et où une belle voix féminine lui vole souvent la vedette.

Etre *amdyaz*, c'est être possesseur d'un don naturel, d'un don divin. Et ce don doit être attesté par un saint marabout réputé pour être un dispensateur du souffle poétique. Ainsi, au delà d'un processus d'apprentissage très longuement cultivé, le plus souvent auprès d'un Cheikh, d'un vétéran du métier, c'est surtout, dans l'esprit des *imdyazn*, la soumission à un saint muse qui constitue la clé de toute réussite poétique. Ainsi, tout *amdyaz* et en prélude à toute composition poétique, doit évoquer, en plus du Dieu et du prophète, ce saint marabout ou ces saints dont dépendrait son sort poétique et artistique ; les *imdyazn* doivent souvent évoquer ou plutôt invoquer ces saints marabouts dont Moulay Bouâzza (région de Khénifra) par exemple, Moulay Driss Bou Salem (Zaouia de Sidi Hamza), Sidi Yahya ou Youssef (Saint des Ayt Yahia sur la rivière d'Assif wirine)….qui sont récurrents dans leurs compostions poétiques.

Pour avoir droit au statut d'un *amdyaz* pouvant rivaliser avec les autres, l'apprenti-*amdyaz* est obligé de faire un séjour dans le mausolée d'un saint marabout et de passer la nuit en affrontant courageusement ses esprits en les dérangeant par l'instrument de musique qu'il veut maîtriser pour devenir Cheikh car, dans l'évolution actuelle des choses, la musique l'emporte de plus en plus sur le verbe.

Dans l'esprit des *imdyazn*, toute inspiration poétique passe par le souffle et la baraka d'un saint marabout ou de quelques saints marabouts et c'est de leur sceau que dépendrait toute réussite. Un *amdyaz* ne peut s'affirmer qu'après y avoir fait plusieurs séjours car la réussite n'est pas souvent garantie à la première tentative et au premier saint sollicité.

Toutefois, il est à remarquer que de nos jours ces pratiques métaphysiques ont cédé la place à un apprentissage purement pratique sans nulle superstition.

Souvent lorsque l'on veut parler du poète des Imazighen, *amdyaz,* on plonge dans la littérature occidentale orale pour lui trouver des équivalents et l'on parle d'aèdes du monde celte, du trouvère grec, de scalde de l'ancienne Scandinavie ou du rhapsode de la Grèce antique, etc. Cependant, dans ce parallèle que les chercheurs occidentaux ont fait et continuent toujours de faire entre ces deux entités qui se rapprochent par leur nature, on n'a jamais axé la comparaison sur ce qui fait en profondeur leur différence bien qu'ils partagent tous, bien entendu, ce registre d'oralité ; en effet le poète amazigh, *amdyaz* ou peu importe le nom qu'on lui attribue, est beaucoup plus qu'un simple jongleur bohémien ou simple versificateur. Chez *amdyaz,* le poète du monde amazigh, on décerne une certaine « intellectualité rurale » qu'a déjà évoquée J. Berque[1] dans « *Al-Youssi* » et cette « voix de l'intellectuel rural » dont a parlé A.Bounfour[2].

Dans cette optique, *anccad* ou *amdyaz*, celui que nous avons nommé *butiwnt,* est l'historien de sa société par ses ballades événementielles que sont ses *tiyfrin n lmjriyat,* c'est-à-dire ces ballades où il fait référence aux événements importants du pays, de la tribu, de la confédération … . Il est aussi l'informateur, le relais entre les différentes régions où il se produit lors de ses tournées ; il est l'initiateur, le pédagogue, le formateur de ses auditoires dans ses poèmes didactiques de *tamdyazt ;* il joue aussi un rôle de moralisateur appelant aux préceptes de la religion et des coutumes, incitant à la paix, à l'amour, à la raison, bref, à la noblesse morale.

Cet esprit dans lequel évolue *amdyaz* ne peut passer inaperçu dans toute approche pour expliquer le statut de celui-ci dans le monde poétique et littéraire amazigh.

Dans son propre esprit, *amdyaz* prétend être en liaison avec certains esprits, ceux qu'il a affrontés et apprivoisés dans un mausolée et qui le mettent, par conséquent, en liaison avec Dieu, auquel le lie son saint patron. Son don est donc providentiel et serait légué par les saints marabouts, par la volonté de Dieu et par celle de ses ancêtres.

Il est question d'ancêtres car certaines tribus constituent le réservoir de ces trouvères professionnels à l'instar des Ayt

---

[1] J.Berque : « *Al-Youssi : problèmes de la culture marocaine au XVII° siècle ».* Mouton 1958.

[2] A.Bounfour : « *Le nœud de la langue* », Edisud, 1993.

Yafelman, Aît Yhya surtout, Ayt Slimane et les Ayt Dzruft, Ayt Hdiddou, Ayt Izdeg, Ayt Merghad, Ayt Yahya. Mais ne pourrait-il s'agir ici uniquement d'une simple raison économique plutôt que d'un don légué par les ancêtres ? : Ces tribus vivent dans l'étroit, ce qui les inciterait peut-être plus que les autres à cultiver davantage leur don pour en user dans un but lucratif.

Mais en tant que tels, et bien qu'ils s'estiment proches du divin dans leur entreprise poétique, c'est surtout par crainte de représailles pour leurs satires qu'ils sont bien accueillis et entretenus là où ils allaient. Ils étaient attendus chaque année dans toutes les régions qu'ils visitaient même si dans l'esprit de la société amazighe, ces *imdyazn* n'ont pas la sympathie du prophète et car le coran leur a fait négativement allusion; néanmoins, la communauté amazighe n'est jamais arrivée au degré de les bannir comme ce fut leur triste sort dans la Cité Grecque.

Au contraire, le Cheikh, devenu aujourd'hui un vrai musicien, agissant comme un vrai chef d'orchestre, maniant très bien un violon ou un luth, jouit d'une grande estime auprès des foules. Il ne dépend plus de l'errance hasardeuse dans les villages et les bivouacs. Il se produit actuellement sur commande pour animer des soirées en diverses occasions (fête de mariage, circoncision, naissance, fête nationale….), s'invite à la télévision nationale, à la radio, enregistre des cassettes audio, vidéo et même des clips… ; sa situation matérielle s'améliore de plus en plus : il possède souvent une belle voiture, une belle maison, et devient une vedette, une idole et brise les frontières linguistiques jusqu'à faire enchanter même les non amazighophones.

Mais un fait nouveau survient au grand regret peut-être de la langue : cette nouvelle star du monde amazighophone se soucie peu de la parole ! En effet, ce qui fait aujourd'hui la renommée d'un certain Rwicha[1], Ahouzar[2] et les autres, ce n'est pas en réalité ce qu'ils disent mais surtout ce qu'ils chantent, leur orchestre en fait, ce canal par lequel ils acheminent leurs paroles bien rythmées, sur des airs qui enivrent les foules. Le vers, la poésie, *awal*

---

[1] Mohamed Rwicha, la star de la chanson amazighe du Moyen-Atlas ; maître de luth et grand héritier dans ce domaine du père de la chanson amazghe feu maître Hammou ou Lyazid.

[2] Nouvelle star de l'Atlas, grand violoniste et rénovateur de la chanson amazighe ces dernières années.

amaziɣ comme il était conçu par les anciens maîtres de *tamdyazt*, de *tayffart*, de *tamawayt* etc. ont cédé la place à la musique, et surtout à la présence des voix féminines dans la troupe et aux danses lascives assurées par ces femmes qui font désormais partie de cet ensemble esthétique.

Ce phénomène moderne constitue l'élément de base dans la réussite des nouveaux maîtres de la scène poétique amazighe. Le Cheikh manie bien un instrument de musique qu'il associe à d'autres instruments plus modernes et plus sophistiqués : un orgue, un synthétiseur etc. ; il possède une belle voix qu'il associe à celle d'une femme et il se construit une renommée.

Pour les vers, c'est-à-dire les paroles à chanter, il peut se les procurer auprès d'un ou des *inccadn* ou tout simplement les puiser dans le fonds poétique ancien et les composer ou recomposer dans son propre refrain pour émettre un « *izli llɣa* »[1] qu'il initie ou tout simplement qu'il imite et réajuste. Il n'est plus en situation de production *in situ* où la spontanéité de l'improvisation est de rigueur ; il dispose désormais de moyens techniques et technologiques qui lui procurent tout le loisir de se préparer surtout pour un très large auditoire que lui procure à distance ces moyens technologiques. Dans cette optique, on peut souligner l'inexistence même d'une poésie d'auteur mais bel et bien l'existence de chansons d'auteurs.

Dans cette évolution des choses, nous constatons ainsi que le répertoire professionnel a subi la loi des changements universels où l'élément technologique a bouleversé les règles de la réception mais il a en même temps, rapproché le destinateur et le destinataire d'une communication basée auparavant uniquement sur la proximité et la manifestation directe. De ce fait, *amdyaz* s'est métamorphosé en cheikh, chef de troupe et d'orchestre, compositeur, non plus essentiellement de la parole, mais de la musique surtout. Et dans cette envolée, même *aḥidus* a subi la loi de ces bouleversements : il s'est professionnalisé et partout des troupes sont constituées et prêtes à évoluer lucrativement dans telle ou telle manifestation sous le commandement d'un maestro, à l'instar de Moha ou L'houcine Achibane d'Azrou n'Ayt Lahcen à

---

[1] C'est le vers moule de la chanson sur lequel nous allons revenir en détails dans les pages qui vont suivre.

El Kebab[1], pour s'éloigner de plus en plus de sa pratique collective génératrice d'une poésie spontanée.
Dans cet état des choses, quelques questions légitimes s'imposent :

-Qu'en est-il alors de la création poétique ?

-Que sont devenus ceux qui composaient non pas la musique mais la parole, *awal,* la poésie en fait ; ceux qui « cassaient » ou « sculptaient la parole » : *dayrẓẓa izlan* comme on dit à propos de celui qui compose des vers ; littéralement, « il casse les vers » dans le sens de briser les mots, les moudre pour les recomposer en vers, en les remodelant !

Certes, *amdyaz* subsiste toujours ; partout il y a des *imdyazn*. Ils évoluent encore dans certaines places publiques (souks, moussems) à la radio et à la télévision. Mais le gros de cette production, c'est dans le répertoire villageois qu'il se fait actuellement. En effet, dans chaque douar, chaque tribu, chaque région des Imazighen, heureusement, il y a encore des *inccadn,* ceux qui créent spontanément la poésie à l'état pur, ceux-ci qui la maintiennent en vie et qui la célèbrent presque tous les jours, car les occasions de création ne leur font pas défaut. Pendant les travaux agricoles et pastoraux, les fêtes, les moussems, les événements politiques, ces *inccadn*, des deux sexes et de tout âge (vieux, moins vieux, jeunes) manient spontanément la parole, créent des vers et dispensent gracieusement leur « savoir-dire ». Et c'est dans ce réservoir même que les chanteurs–compositeurs (si l'on ose ainsi dire des chioukhs) puisent la matière de leurs chansons.

Mais il est certain qu'il y a une osmose entre les répertoires professionnels et les répertoires villageois, car dans les deux cas, c'est la poésie du groupe amazigh qui circule avec entrecroisent de plusieurs courants bien que les usages que l'on en fait soient différenciés ; l'impact esthétique agit sur chaque membre de la société amazighe qui en est imprégné depuis son enfance pour être suffisamment un auditeur avisé, si du moins il n'est pas exécutant ou créateur. Dès son enfance, l'amazigh est sous l'emprise de la voix rythmée, il entend les berceuses, les comptines, les chants des

---

[1] C'est grâce à cet homme que l'ahidous a acquis désormais une renommée internationale. Ses retouches au niveau vestimentaire et au niveau des procédés artistiques ont permis à cette danse de se rénover et d'acquérire une certaine notoriété universelle.

femmes au tissage, au moulage… ; il se retrouve suffisamment nourri de chants de grandes fêtes, du balancement quotidien des formules des contes et du rythme de la narration des maximes et des proverbes.

Entre professionnel et villageois, nous retrouvons donc cette dualité éternelle entre modernité et traditionalisme. Mais pour une poésie de tradition orale telle que tamazighte, le professionnalisme constituerait peut-être un salut dans la mesure où il serait considéré comme le moyen le plus sûr de sa pérennité. D'abord, grâce aux moyens audio-visuels, elle est mise dans un circuit qui élargit l'aire de son influence en l'emportant loin de ses frontières géographiques et qui, en la consignant, la mettent à l'abri de toute destruction. Ensuite en se trouvant davantage bien rémunérée en tant qu'activité lucrative, elle susciterait plus d'intérêt. Car aujourd'hui, n'importe quelle manifestation festive nécessite la location d'un groupe pour pouvoir faire bénéficier l'assistance de ses prestations. Le professionnalisme s'installe avec force, privilégiant la musique et la danse certes, mais sans toutefois tuer le « texte » qui demeure la charpente de toute construction artistique poétique amazighe avec des airs purement et authentiquement amazighs.

Depuis le défunt Hammou ou Lyazid[1], en passant par Moha ou Mouzoun[2], Bennaceur ou Khouya et Hadda ou Akki[3], les frères Lahcen et Lhoucine Ouâbbouzan[4] et le défunt Haddou ou Chaouch[5] jusqu'à Rwicha, Ahouzar et le reste, la poésie de tamazighte se trouve emportée dans un élan qui la fait planer dans de vastes cieux, et la met à la disposition de toutes les générations des Imazighen où qu'elles se trouvent (dans les grandes villes, à l'étranger etc.). Elle s'impose parmi les arts populaires en se produisant par occasion même à l'extérieur du pays et a réussi à

---

[1] Bien que décédé depuis 1973 à Aïn El-Louh où il a vécu, tout le monde s'accorde toujours à dire qu'il reste le grand maître de la chanson amazighe, tant sur le plan des paroles que sur celui des notes, des rythmes et le maniement du luth.

[2] Connu dès le début des années 1960 par sa maîtrise du violon.

[3] Premier groupe connu par la célèbre voix féminine, celle de Hadda ou Akki de khémissete et l'usage de la flûte ; troupe connue vers les années 1975.

[4] Violonistes ayant fait leurs débuts à Zaouia Ech cheikh vers les années 1980.

[5] Belle voix masculine et grand poète jouant sur le tambourin. A évolué et mort à Zaouia Ech cheikh vers 1998.

réveiller la conscience de ceux qui l'auraient reniée et de ceux qui la martyrisaient et c'est de ce sursaut de grande échelle qu'est née peut-être l'idée de l'Institut Royal de la Culture Amazighe (IRCAM).

Et tel un phénix, cette poésie amazighe renaît toujours de ses cendres. Et même si les occasions de productions poétiques, telles qu'elles pouvaient avoir lieu jadis, deviennent de plus en plus rares, d'autres formes apparaissent et apparaîtront à la frontière de l'oral et de l'écrit et surtout dans l'art de la chanson. Les chanteurs vedettes, les écrivains berbérophones installés dernièrement au devant de la scène poétique (et politique aussi), puisent dans les racines amazighes pour l'enrichir. De ce fait, ils perpétuent matériellement la tradition orale -ô combien fragile -que se passent en relais les générations berbérophones avec cet avantage qu'ils lui procurent aujourd'hui par leurs moyens modernes qui assurent sa défense et surtout sa propagation en brisant les frontières entre les différentes communautés berbérophones.

III- PROFANE/SACRE

Contrairement au fonds littéraire Chleuh, c'est-à-dire amazigh du sud marocain trop imprégné de l'Islam, dans la littérature amazighe de l'Atlas central, seules quelques légendes hagiographiques peuvent être décelées telle que *tamdyaẓt* narrant l'histoire de Joseph ou quelques « Bordat », sorte de cantiques en tamazighte.

Mais cela ne veut pas dire que la poésie tamazighte ne s'imprègne pas de l'Islam ; au contraire, le religieux est présent dans tous les genres et dans toutes les exécutions, ne serait-ce que comme prélude à chaque manifestation que ce soit chez les Chioukhs que chez les *imdyazn* ou les *inccadn* comme par exemple :

bdix isc a sidi ṛbbi jud yif i ! [1]
illa yurc uynna rix bla tudmawin !

[1] Extrait de *tamdyaẓt* du groupe Lhoussaine ou Arafa. Cassette audio enregistrée et commercialisée par le studio Mellaliphone en l'an 2000 (transcrit et traduit par nos soins).

Je commence par toi ô seigneur, inspire-moi !
Ce que je désire est en toi, sans distinction.

Dans toute entreprise poétique, il est fréquent chez les Chioukhs ou chez l'*amdyaz* que la séance de vers commence par un couplet ou même par un ensemble de vers (dans une *tamdyazt* surtout) où est évoqué Dieu auquel on demande la bénédiction et l'aide pour que la soirée démarre bien ou pour que le vers soit facile, que la langue se délie et que l'inspiration soit au rendez-vous (chez *amdyaz*).

Mais dans la thématique de la poésie de tamazighte, une grande partie de *timdyazin* (pluriel de *tamdyazt*) est consacrée aux préceptes de l'Islam, au respect du coran[1] et du hadith[2], à une conduite fidèle aux recommandations de Dieu et de son Prophète Mohamed, comme on peut le constater ci-dessous :

bdix ic a sidi rbbi jud yif i ! [3]
illa yur c uynna rix bla tudmawin
winna mi trid myar ur iri ca tbaḍ as
ur ixulf aggwd yukk i sidi tinbadin !

Je commence par toi seigneur, inspire-moi !
Ce que je désire est en toi, sans distinction,
Ta volonté tu l'imposes, qu'on le veuille ou non,
Nul ne se soustrait à Tes commandements !

IV- CHANTS RITUELS/CHANTS DE DIVERTISSEMENT

Peut-on dans la poésie de tamazighte dissocier le rituel du divertissement ? Peut-on également considérer le chant rituel comme un genre ou un type à part dans la manifestation poétique chez les Imazighen, tout en considérant à part le rituel et le chant de divertissement ? Ce problème est d'autant plus complexe que

[1] Livre sacré des musulmans (paroles de Dieu).
[2] Toutes les paroles et les pratiques attribuées au Prophète Mohamed.
[3] in « *ISAFFEN GHBANIN* » (*RIVIERES PROFONDES*), p.246, M.PEYRON, éd. Wallada, Casablanca 1991.

lorsqu'on cherche ce qui peut être divertissement et ce qui se limite strictement au registre rituel.

Dans le sens du divertissement, on a souvent à l'esprit l'association du texte à la musique, voire à la danse pour rejoindre Lortat-Jacob[1] dans ce qu'il appelle « Composantes » de la littérature amazighe pour pouvoir dresser un tableau des « genres », à savoir le texte, la musique, le tambour, la danse…

Dans ce qui peut être divertissement, il y a association des vers, de la musique, de la danse, avec surtout introduction comme prélude par la musique qui dessine en filigrane le rythme et la mélodie du vers support *llɣa*, le rythme à suivre (ralenti ou accéléré) puis l'entrée dans la chanson ou la pièce à exécuter qui associe la parole à la musique dans un balancement entre répons et reprises textuelles.

C'est donc cette association entre le texte et la musique qui engendre cette fonction de divertissement. Dans cette entreprise, il y a une esthétique qui fait réveiller chez l'auditeur/spectateur des sensations et des sentiments très vifs et une grande puissance réceptive et captive d'images.

L'esthétique, dans son paroxysme fait d'émotions, de jouissance, de plaisir artistique, de la conception du beau dans la création, est une caractéristique sociale chez le groupe amazigh, au même titre que les traits sociaux que décèlent chez eux les ethnologues et les sociologues.

Par contre, les chants dits rituels sont spécifiques à des circonstances limitées dans le temps et dans l'espace. Les chants de la conduite de la mariée vers la maison ou à la tente du mari, à la chambre nuptiale, la cérémonie du henné de la mariée, les préparatifs d'une fête quand les femmes préparent le couscous, les gâteaux, la circoncision, les chants des corporations (la moisson, la tondaison, la foulaison…) le bercement des bébés, les chants des rogations de pluie (*tlɣnja)* etc. sont strictement tributaires du temps et de certaines règles d'exécution.

Comme nous l'avons déjà souligné plus haut, la vie des Imazighen est indissociable de ces chants qui marquent leur vie dans sa complexité et dans sa composition en la retraçant en tant que patrimoine et entité sociale et culturelle.

---

[1] Lortat-Jacob : « *Musique et fêtes* » dans langues et littérature, 2, Rabat 1982.

Dans leur exécution dans des manifestations collectives, ces chants tissent les liens entre les membres de cette communauté, les solidifient et permettent à chacun de s'y reconnaître en tant que membre partageant les mêmes valeurs et les mêmes sensibilités avec ses pairs ; cependant, avec le temps et avec l'usage, ces chants doivent s'organiser et se subdiviser en catégories qui allaient chacune servir une telle ou telle occasion dans un moment et un endroit précis. Ainsi pourrait-en encore aujourd'hui distinguer les chants rituels des chants dits de divertissement, vu l'écart qui les sépare dans leur organisation et dans leur exécution, leur contenu sémantique ainsi que dans les occasions où ils se manifestent les uns et les autres.

Dans les chants considérés comme rituels : ceux du mariage, de la circoncision, de la rogations de pluie, de la tondaison, du battage des céréales, etc. on essaye, dans leur exécution, de dégager un portrait idéal hérité de la tradition historique, éthique et poétique.

Dans certains de ces chants, c'est le déroulement du rite qui est privilégié et les circonstances d'énonciation y imposent des contraintes extratextuelles : cas des chants de rogations de pluie *tlγnja* qui doivent se dérouler dans un lieu et un temps précis, avec des motifs et dont le contenu du texte mémorisé est propre au contexte et en rapport avec les étapes de la cérémonie.

D'autres chants, par contre, permettent une certaine souplesse dans leur déroulement et les diverses étapes de leur rituel peuvent déplacer et mêler les motifs pour ne devenir seulement que des signes cérémoniaux et non rituels

Certains de ces chants dits rituels font presque partie de la magie initiatique que les Imazighen pratiquent dans des actes qu'ils croient nécessaires pour aider les forces de la nature à accomplir leur travail.

Dans cette catégorie, on peut parler du chant rogatoire de la pluie appelé *tlγnja*, les chants des tondeurs de moutons *ijllamn*, ceux de l'*ahllel* des femmes dans leurs besognes (moulage manuel, tissage, bercement d'un bébé, préparatifs d'une cérémonie, circoncision, la conduite de la mariée au foyer marital…).

Dans cette catégorie de chants, le rite, en tant que pratique ancestrale, est obligatoirement associé à l'acte de parole, c'est-à-

dire aux paroles qui l'accompagnent pour assurer sa réussite et son succès. Dans une telle manifestation, il doit y avoir une reproduction perpétuant la tradition historique, éthique, sociale, poétique et des motifs en rapport avec la cérémonie. Pour nous rapprocher un peu plus de la particularité que revêtent ces chants dans leur essence et par les circuits qui président à leur production à la fois, nous en proposons quelques exemples :

1- Le chant rituel de rogation de pluie

Ce rituel a lieu pendant les moments critiques de la sécheresse et est réservé uniquement aux femmes et aux enfants. Il s'appelle *tlɣnja* et cette appellation provient de *aɣnja*, la « louche ». Dans ce cérémonial, c'est une louche qui est parée et ornée, coiffée et enveloppée dans des draps blancs comme une mariée d'où l'appellation littérale de « celle à la louche » *tlɣnja* ; elle est fixée ensuite au bout d'un long bâton ou d'un roseau que doit tenir une femme censée porter bonheur et qui va devancer le groupe qui se dirige, lors de son œuvre, de maison en maison ou de tente en tente (dans un bivouac) en répétant les paroles suivantes :

a tlɣnja asy urawn nnm s ignna
ttr i rbbi (y) anẓaṛ ad tkkr tuga !

O telghenja, lève tes mains vers le ciel
Et supplie Dieu pour que verdoie la terre !

Et les enfants eux peuvent répéter ceci :

a ɛli bu tgununt a rbbi cax ca n unẓaṛ !

O Ali au petit capuchon !
Que Dieu nous donne de la pluie !

Dans leur tournée, chaque habitation doit leur faire une offrande mais ce n'est pas n'importe laquelle : cette offrande doit être de couleur blanche : du sucre, de la farine, du beurre, une pièce d'argent etc. Une fois la tournée achevée, c'est-à-dire que

toutes les habitations avoisinantes visitées, les femmes se réunissent chez une famille ou à la mosquée et préparent à manger à partir de toutes les offrandes qu'elles ont collectées. Elles achèvent la cérémonie en s'entre-arrosant avec de l'eau, simulant ainsi l'effet de pluie attendue et quêtée lors de leur cérémonial.

Pour le motif de l'*aynja*, la louche, nous proposons ici, à titre personnel, une approche anthropologique qui penserait trouver dans ce choix l'esprit d'une mentalité collective enfouie. Dans cet esprit, la louche en tant qu'ustensile de cuisine remuant et dispensant la nourriture, pourrait exorciser, comme un fétiche, les méfaits de la sécheresse et de la disette pour inciter le ciel à déverser généreusement la pluie telle une marmite déversant son contenu ; de ce fait, on mêle mythe et réalité dans un inconscient collectif où se superposent le religieux et le païen.

2- Chants et rites du mariage

Dans ce rituel, il y a des étapes et à chaque étape correspondent des paroles et des pratiques. Ainsi pouvons-nous parler d'abord de la conduite de la mariée vers la maison ou à la tente du mari ; dans cette étape, seule sa famille et ses proches constituent le cortège qui accompagne la mariée ; elle est, pour parvenir chez elle, montée sur un mulet derrière l'un de ses frères ou à défaut, derrière l'un de ses oncles maternels ou paternels. La mariée doit avoir le visage voilé et le cortège quitte la maison parentale ; une femme qui devance le cortège à pied, tient un roseau dont le bout est paré d'un foulard, de quelques feuilles de verdure ou, à défaut, d'une petite gerbe de menthe. Ce roseau bien droit et portant de la verdure est très symbolique : il renvoie au souhait d'une vie maritale rectiligne à l'image du roseau et prospère comme le présage la verdure ; à cette symbolique, s'ajoutent également des chants qui versent dans les mêmes souhaits comme en rendent compte les chants suivants :

ddumt a ti (y) ac zzurx a ṛbbi !
ddumt a ti (y) ac zzurx a rb

Le cortège est scindé en deux groupes qui reprennent alternativement les mêmes paroles qui disent à peu près ceci :

Partons Ô femmes que Dieu soit notre prélude !

Puis une fois qu'on s'est éloigné un peu de la maison des parents de la mariée, on change de prélude et les deux groupes se lancent mutuellement les paroles suivantes :

1[er] groupe : *niwy as tt i mays !*
2[ème] groupe : *nzry as nn amarg !*

Nous l'enlevons à sa mère
Et nous lui laissons la nostalgie !

Lorsque le cortège arrive devant la maison ou la tente du mari, il dit :

gimt ax nn abrid a y ixamn imquṛṛin !
Permettez-nous d'entrer Ô grande famille !

Les femmes de la famille hôte, c'est-à-dire celles du clan du mari, sortent devant la porte ou devant la tente et scandent des paroles de bienvenue en réponse à cette quête :

nga kunt abrid, nssnwa kunt aḥrir !

Nous vous souhaitons la bienvenue et
Nous avons préparé du manger pour vous !

Viens alors un *izli* en guise de prière pour que l'arrivée de la mariée soit considérée comme porte bonheur :

a rbbi ɛdl as tawnza di tiwy !
ad d i taf lxir tawi c id a wayḍ !

Ô Dieu, qu'elle soit de bon augure !
Que sa prospérité dépasse celle qu'elle trouve !

Avant d'entrer, la mariée donne un coup à la tente ou à la porte avec le roseau paré qu'on exhibait devant le cortège.
Puis c'est l'entrée, les deux groupes se fusionnent et les hommes, surtout les jeunes, se mêlent de la partie et une *taḥidust* (un petit ahidous) s'improvise pour lancer des chants du genre suivant à l'adresse de la mariée :

a wa ad tg mm irban !
iɣudu umunni ns !

ad tg amm icḍif !
ad iggan ku yan !

ad tg amm uybalu !
tuga xf imi ns !

Qu'elle enfante beaucoup d'enfants !
Que son sort soit bon !

Qu'elle soit comme un tapis
Où chacun trouve sa place !

Qu'elle soit comme une source !
Que la verdure l'entoure !

Après ces chants de bienvenue et de prières à l'adresse de la mariée, celle-ci s'isole avec sa famille dans un endroit spécifiquement choisi et la fête continue par des danses et des chants animés soit par un groupe professionnel soit par les jeunes filles et les jeunes garçons des deux familles et leurs invités.
Le lendemain matin, on commence la scène de la mise du henné ou l'application du henné à la marié. Cette cérémonie où l'on applique du henné à la mariée est l'occasion aussi de lui peigner publiquement les cheveux. Dans les contrées amazighes, la chevelure est un motif très impliqué dans la beauté de la mariée. Celle-ci doit montrer son *adlal* devant l'assistance féminine qui l'entoure ; elle doit obligatoirement faire étal de ses longs cheveux soyeux et épais, gage de beauté chez la femme amazighe ; la cérémonie se déroule avec des chants qui lui souhaitent plus de beauté, plus de charme, de bonté et de prospérité ou des épithalèmes… :

a lalla nw ad akunt izgur mulana !
isgdam ad am igg amm uyanim !

O Maîtresse que Dieu te protège !

Et que ta courbe soit droite tel un roseau !

Cette cérémonie est aussi l'occasion d'offrir des étrennes à la mariée. On lui offre surtout de petites sommes d'argent en espèce qu'elle investira occasionnellement dans l'achat d'une brebis ou d'une vache, selon la somme dont elle dispose. Elle peut ainsi mettre à l'épreuve son sort ***tawza ns*** (littéralement sa mèche, voulant dire « la chance qu'elle pourrait apporter ») quant à la réussite dans la fructification et la prospérité des biens de sa nouvelle famille ; il serait donc de bon augure de voir l'animal ou les animaux acquis grâce à cet argent, procréer et se multiplier. Cependant, il est à signaler que la mariée disposera à sa guise de ce petit capital qui demeurera sa propriété personnelle !

3- Chants et rite de la circoncision

La circoncision est une pratique obligatoire dans les communautés musulmanes ; elle est classée parmi les rites d'initiation et du développement de la personnalité du membre de sexe masculin dans sa communauté ; en Arabe dialectal marocain, elle est appelée ***ṭhara,*** c'est-à-dire « la purification » dans le sens strict du terme en arabe classique « ***at tahara*** ».

Tout membre de sexe masculin est dans l'obligation de se soumettre à cette épreuve pour pouvoir se purifier et passer d'un état à un autre, accéder au stade de la virilité et se démarquer du sexe opposé grâce à cette épreuve et c'est dans ce sens que verse ce chant que les femmes répètent lorsque l'enfant est circoncis :

amxtan ixtnn ikk ddaw dduli !
adt insr ṛbbi ad ig aṣaḍ !

Ô circoncis obligé de t'aliter !
Que Dieu fasse de toi un héros !

En effet ce souhait émis pour l'enfant circoncis rejoint l'esprit de ce rituel initiatique voulant faire de tout enfant de sexe masculin un homme au sens plein du terme. Par la circoncision et tout le rituel qui en découle, on veut obtenir un futur homme brave, courageux et apte à défendre l'honneur de la famille et de la

communauté tant sur le plan sexuel (virilité, fécondité…) que sur le plan social. On veut faire de lui *aṣaḍ,* un véritable héros.

Cette opération de circoncision est exécutée par un homme ayant acquis l'expérience de cette tâche ; dans la plupart des cas, c'est quelqu'un qui l'a héritée de son ascendance. Après sa circoncision, l'enfant est porté sur le dos d'une femme parmi ses proches. Immédiatement donc après cette « opération », la mère ou la grand-mère, ou une tante met l'enfant sur son dos, l'enveloppe dans un drap et la cérémonie commence. Au bout d'un roseau, on suspend une gerbe de menthe, un foulard et on le confie à cette femme (celle qui transporte le garçon en question) qui devance le cortège et on tourne autour de la maison ou de la tente, ou si la mosquée est toute proche, on tourne autour d'elle en émettant des chants. Mais avant de circoncire le garçon, on le monte sur un cheval, preuve qu'il est devenu homme, adulte et capable d'affronter les pratiques ancestrales de son groupe.

4- Quelques chants de corporations

a- Chants des tondeurs de moutons

Les tondeurs de mouton, *iɣllamn*, appartiennent le plus souvent à une classe défavorisée ; cette occasion annuelle et brève leur permet de se retrouver en face du « riche » éleveur qu'ils envient mais qui est continuellement occupé par ses toupeaux et peu soucieux des pratiques religieuses. Dans les chants qui accompagnent leurs gestes tout le long de leur travail, ils rappellent la mort et fustige le monde d'ici-bas et ses vicissitudes, incitant l'audiroire à se soucier plus de l'*au delà*. Dans ce sens, les chants de cette corporation s'apparentent à ceux d'*ahllel* imprégnés dans leur contenu du mysticisme et des préceptes religieux :

iɣal wnna yksan aqnḍar n wulli g ɛari/
is ur yad tnni lixrt add i tgru buydrsan !

Il se trompe celui qui possède de nombreux ovins,
Croyant que la mort l'épargnera pour ses troupeaux !

mc ax iḥya rbbi ur rmmut nsul add nuɣul

ad ix axam yufn wallix ix ayis dat as !

Si la mort ne m'emporte et si je reviens
Je ferai faire une tente plus grande avec un cheval devant !

a rbbi ɛawn ax xuṛuj ṛṛuḥ ur da gganx
iwix as lhmm d unzgum i lmiɛad !

O Dieu facilite-moi l'interception de l'âme !
Je me préoccupe tant de la reddition des comptes !

a ṛbbi fattḥa lellah jjmɛ i d ubrid umlil
winna tkkan imḥidjan iddan ad d ẓuṛṛin !

Ô Dieu mets-moi sur le bon chemin !
Celui que pour la Mecque empruntent les pèlerins !

b- ***L'opération manuelle de la ventilation et du vannage***

Elle consiste, après le battage du blé, à séparer le grain de l'ivraie et du foin, en répétant le chant suivant :

alim amm u gr^{w}u
ḥunit ad iddu !

Le foin est telle la grenouille,
Poussez-le pour qu'il s'en aille !

Inlassablement, tout en répétant à la longue ce petit chant transposant l'image du foin en celle de la grenouille dans ses bonds, les vanneurs parviennent à apaiser leur peine et viennent facilement à bout de leur tâche.

Si dans l'ensemble de ces chants rituels que nous n'avons pas d'ailleurs contournés dans leur totalité, nous pouvons constater que bien que les paroles soient respectées et se transmettent de génération en génération, il est clair que le rite du cérémonial, en tant que pratique ancestrale, subit, de nos jours, des changements

et des déplacements de motifs. Dans ce sens, on peut, à titre d'exemple, évoquer le rite de la marche de la mariée vers la demeure maritale ; aujourd'hui, dans la plupart des cas, la mariée est conduite sous la houlette d'un groupe musical muni de trompettes, de tambours et de tambourins dans l'objectif de faire le maximum de tapage et de brouhaha et de mettre ainsi le maximum de gens au courant de l'événement. Dans son déplacement aussi vers la demeure maritale, chaque fois que cela est possible, c'est désormais un véhicule qui la mène ; ceci est souvent nécessaire d'ailleurs car aujourd'hui le mari n'est pas forcément un membre du clan comme c'était souvent le cas et ce mariage constitue donc parfois un vrai voyage pour la mariée et les siens (autres temps, autres mœurs !).

Dans la foulée de ces anomalies, nous retrouvons ces changements que subissent les mentalités et les traditions qui ont détruit les frontières entre les différents groupes pour que l'aire des relations maritales s'élargisse aujourd'hui et ne soit plus réservée aux seuls membres du groupe.

D'autres pratiques interviennent et prennent place dans ces différents rites, mais il faut le reconnaître, le cadre reste intact car il s'agit dans tous les cas d'un vrai cérémonial où leur prise en charge par des personnes aptes à ceci reste de mise.

Il est aussi important de signaler que dans ces chants, ainsi que nous l'avons déjà souligné, les paroles, c'est-à-dire les vers ou les *izlan*, sont statiques et presque figés. Ils reflètent ce caractère presque sacré du rituel qu'ils accompagnent dans son accomplissement ; on tient alors à les transmettre de génération en génération en tant qu'héritage fixant certaines affinités où doivent se reconnaître et se retrouver les membres d'un même groupe ; ils sont, dans cette optique, le fruit de la mémoire et le symbole de l'harmonie sociale qui doit sévir pour la continuité et la pérennité d'une entité.

Ainsi, comme on peut le constater dans les chants rituels que nous avons déjà cités, leur nombre est très réduit et même limité ; cependant, ce n'est pas parce que les producteurs ne s'y intéressent pas, mais c'est pour que leur nombre réduit soit à la portée de la population qui les mémorise et les sauvegarde.

Cette soi-disant pauvreté que l'on puisse reprocher à ce corpus pourrait trouver son explication dans ce constat purement personnel.

V- SAVANT/POPULAIRE

Dans la poésie tamazighte du Moyen Atlas, il est presque imprudent de parler d'une littérature savante car, à part quelque contes et des poèmes que les premiers chercheurs ayant exploré ce domaine, ont consignés sur papier et depuis la perte des traces de Tifinaghe, aucun procédé d'écriture n'a pu être utilisé dans ce domaine. Seuls quelques textes à caractère purement religieux que certaines confréries religieuses ont graphiés en arabe existent mais n'ont pas été diffusés auprès d'un large public ; et aujourd'hui, malheureusement, ces textes ont presque disparu de la circulation.

Mais il est incontestable que la religion a un impact perceptible sur toute cette production littéraire comme elle l'est d'ailleurs sur toute la vie de la communauté amazighe. Des confréries religieuses ont été même, et pendant longtemps, le foyer des *imdyazn* les plus renommés et les plus redoutés dans ces régions comme Zaouiat Sidi Hamza[1], Zaouiat Sidi Aziz[2]… Il est incontestablement évident que toute la littérature amazighe est strictement émanante d'une communauté plutôt non sédentaire qui vit entre le nomadisme et la transhumance.

Seules donc les Zaouias, en tant que centres spirituels, pratiquaient l'écriture mais jamais pour une littérature profane. L'écriture arabe si elle était utilisée, c'était plutôt pour transcrire des hadiths en tamazighte, voire le coran, pour une meilleure vulgarisation orale auprès des populations que le Saint Chef de la confrérie voulait, quand il le pouvait, alphabétiser pour mieux se les rallier.

Tout le fonds poétique et littéraire amazighs du Moyen Atlas s'est constitué oralement à travers les siècles et les différentes générations. Et ce fonds, en se constituant, s'enrichissait et se perpétuait chaque fois que les différentes tribus se retrouvaient rapprochées. Par exemple, au printemps, sur un plateau, quand les pâturages sont verdoyants et les bivouacs installés, chaque soir

---

[1] Célèbre zaouia de Tazrouft qui existe encore au Haut Atlas.

[2] La zaouia des Ayt Sidi Aziz se trouve à Tagleft au Moyen Atlas.

s'organisent des danses d'ahidous où la poésie coule à flots. Ou bien quand les travaux agricoles sont finis, plusieurs tribus se donnent rendez-vous annuellement auprès d'un saint marabout (vivant ou même mort); cette occasion sert alors de foire commerciale, spirituelle et poétique dont l'exemple le plus vivace demeure le moussem de Sidi Hmad ou Lemghenni d'Imi n'lchil[1] appelé à la circonstance *Agdoud,* voulant dire littéralement rassemblement.

Ces manifestations offrent alors une occasion propice à toute création poétique par le contact qu'elles permettent entre les différentes tribus et leurs *inccadn* qui viennent donner libre cours à leur verve. Ces grands rassemblements et n'importe quelle occasion festive, constituent un lieu de génération par excellence pour la création poétique.

VI- TRADITIONNEL / MODERNE

Quoi que l'on veuille constituer des cloisons entre les différentes productions poétiques en se basant sur leur registre, leur forme, leur mode d'exécution etc., il serait intéressant aujourd'hui de se limiter à celui qui opposerait plutôt le traditionnel au moderne car, vu l'évolution incessante dans l'univers où se manifeste cette poésie orale, il serait certainement sage de faire un petit bilan en essayant de faire passer en revue les étapes qu'elle a traversées et les changements qu'elle a subis.

Et comme nous l'avons déjà souligné précédemment, les procédés ont beaucoup changé. Il est à reconnaître que dans ce monde amazigh à tradition orale où rien n'est fixé par écrit, toutes les frontières s'estampent. Il y a éclatement des différents types, des registres, des répertoires et des genres. Cet éclatement s'opère par fusion, et même par confusion, surtout dans le bouleversement des circonstances qui touchent aux procédés d'élaboration et d'énonciation. Par exemple l'on peut remarquer que *tamawayt*, autrefois chant isolé et œuvre d'une personne esseulée ou un échange suggestif entre ceux qui ne peuvent communiquer ouvertement, devient aujourd'hui un prélude aux chants des

[1] Le Moussem de Sidi Hmad ou Lemghenni est connu abusivement aujourd'hui par le « Moussem des fiançailles ». Il a lieu tous les ans à Imi n-Lchil à l'est du Haut-Atlas en plein cœur des tribus des Ayt Hdiddou.

orchestres modernes, aux manifestations de la fantasia et de l'ahidous (nous y reviendrons en détails) ; il est de même pour les joutes oratoires qui étaient autrefois réservées au chant d'ahidous et qui investissent aujourd'hui les longs poèmes comme *tamdyazt* ou *tayffart* (nous en parlerons plus tard).

Cependant, il est à signaler que cette labilité, bien active dans ce domaine, témoigne d'une certaine vivacité et devient un phénomène admis avec engouement par l'auditoire amazigh qui l'apprécie même et l'inscrit dans l'évolution artistique de sa langue. Une évolution devant la confirmer dans la continuité en la renouvelant car, comme le dit l'adage, « celui qui n'avance pas recule » ; les frontières entre les différents types s'estampent certes, (à cause des mutations subies par la société amazighe), mais les critères de **fonction**, de **thématique** et de **convenance** demeurent. Dans toutes les modalisations de la poétique orale de tamazighte, que ce soit dans une chanson où la musique prédomine ou autre, c'est le vers qui concourt, en dehors de tout usage d'instrument musical, à jouer ce rôle important, en instaurant chez l'auditeur l'attente d'un modèle poétique. Ainsi dans la constitution d'une œuvre poétique ou la détermination d'un genre, d'un type, d'un procédé ou d'un répertoire, faudra-t-il tenir compte des contraintes extratextuelles nécessitées par l'élaboration du type. C'est ce que l'on essayera de développer dans ce que l'on pourrait désigner par « genres poétiques » amazighs, leurs formes et leur élaboration ainsi que leur poéticité dans les chapitres qui suivent.

DEUXIEME PARTIE

GENRES POETIQUES ET PROCEDES D'EXECUTION DE TAMAZIGHTE

I- COMMENT DEFINIR UN GENRE POETIQUE EN TAMAZIGHTE ?

Comme dans d'autres littératures, mêmes celles écrites, en tamazighte non plus, il n'est pas sans embûches de parler de genre, de forme, pour pouvoir renvoyer à ce que l'on appelle communément un genre littéraire ou du moins poétique en se référant au cadre littéraire occidental et plus particulièrement français.

Dans la totalité de la poésie berbère en tant que produit de tradition orale, la problématique est plus complexe d'autant plus qu'on confond souvent poésie, chant et danse, même s'il est fréquent que l'on dit des poèmes sans avoir recours à un instrument musical et que la langue suffit à elle-même pour rendre un effet poétique et mélodique. Dans toutes les approches définitionnelles de ceux qui ont essayé de contourner cette problématique des genres, on remarque jusqu'à nos jours une confusion quant à ce que l'on peut appeler un « genre poétique ».

Après A.Roux[1] considéré comme le premier à s'être intéressé à la production poétique du Moyen Atlas et qui n'a jamais soulevé le problème des genres, J.Drouin[2] peut avoir le mérite d'avoir osé s'y effrayer un petit chemin ; elle a pu opérer une énumération qu'elle a cependant limitée à quatre : *tamdyazt*, *tayffart*, *izli* et *lmay*t, puis a retenu un critère de distinction pour les deux premiers, à savoir celui de la longueur :

- le genre *tamdyazt* étant d'après elle plus long que *tayffart.*
- quant à *izli* et *lmayt,* ils sont « fluctuants dans leur forme et souvent confondus dans l'esprit de ceux mêmes qui les chantent et les écoutent ».

Après J.Drouin, c'est autour de M.Peyron[3] d'apporter sa contribution dans ce domaine en s'intéressant surtout à *izli* et à *tamawayt ;* pour le premier genre qu'il considère d'ailleurs dans sa stricte fonction de chant, il a retenu le critère de l*ong*, de *moyen* et de

---

[1] A. Roux : « *Poésie populaire berbère* ».

[2] J. Drouin : « *Un cycle hagiographique dans le Moyen Atlas marocain ».* Sorbonne, Paris 1975.

[3] M. Peyron : « *ISAFFEN GHBANIN » (RIVIERES PROFONDES), poésie du Moyen-Atlas*. Ed.Wallada, Casablanca 1993, pp.4O-41.

court ; quant à *tamawayt,* elle traite, d'après lui, du thème de l'amour courtois.

Ces deux essais, bien qu'ils aient le mérite d'avoir percé un domaine resté vierge jusqu'à leur intervention, ne sont pas venus à bout du problème. Comme nous pouvons bien le constater, les critères qu'ils proposent prêtent à confusion : c'est à la fois la longueur (forme) et la thématique (fond) qu'ils suggèrent.

Mais, il faut bien le reconnaître, la problématique demeure totale pour l'ensemble du monde berbère même si certaines régions comme la Kabylie ou le Sud du Maroc ont bénéficié d'éminentes études comme celles de Justinard[1], d'A. Roux[2], de Bounfour[3] et surtout de P. Galant-Pernet[4] (pour le Chleuh) et celles de Chaker[5] et Mammari[6] (pour le Kabyle), pour ne citer que ces noms.

Aborder donc le problème des genres poétiques dans un domaine littéraire oral tel que celui de tamazighte, c'est ouvrir un immense chantier où des résultats probants sont difficiles à escompter.

Tout d'abord, il est à souligner que dans cette communauté, la diversité des genres et leurs formes, ainsi que leurs procédés d'exécution, répondent à des besoins socioculturels et, de ces besoins, naissent donc des moyens d'expression poétique répondant chacun à des exigences spatio-temporelles, socioculturelles et syntactico-métriques.

Et s'il est reconnu partout que ce sont les formes d'expression qui caractérisent une société, c'est donc dans tout l'ensemble du système littéraire amazigh qu'il faudrait piocher pour découvrir l'intérêt que revêtent la forme, la fonction, l'acte de parole et la réception du texte pour ainsi pouvoir jeter de la lumière sur le problème générique amazigh non résolu jusqu'à nos

---

[1] L.Justinard : «*Tribus berbères, I : les Ayt Ba Amran* », Paris 1930.

[2] A.Roux : plusieurs ouvrages (voir bibliographie).

[3] A. Bounfour : «*Introduction à la littérature berbère,1 : la poésie* », Peeters,Paris Louvain 1999 .

[4] P. Galant-Pernet : plusieurs ouvrages (voir bibliographie).

[5] S. Chaker : « *Structures formelles de la poéssie Kabyle, littérature orale* ». Actes de table ronde, Juin 1979, Alger 1982 pp.38-47.

[6] M. Mammri : « *Problémes de prosodie berbère ».* Actes du 2° congrès des cultures de la Méditterranée Occidentale, II, éd. Galley Alger 1978 pp.384-392.

jours. Dans cette tentative qui devrait répondre à des critères scientifiques, nous rejoindrons l'expérience de T. Todorov[1] à propos des genres littéraires en Occident et dont il faut retenir l'exigence de « se référer, avec justesse, aux instances de réception et leurs attentes dans un espace et un temps déterminés ». De ce fait, et pour répondre à ce critère scientifique, une approche relative à cette poésie en tant qu'entité culturelle s'impose.

II- QUE SIGNIFIE LA POESIE CHEZ LES IMAZIGHEN ?

En tamazighte, il serait important de signaler tout d'abord que la poésie, dans sa totalité, malgré sa diversité et ses multiformes, est couverte par le vocable *tiwnt* dans les milieux poétiques des Ayt Sri[2], jusqu'à Zayan[3]. Ceci veut dire littéralement qu'elle est un « nœud », une « couture » ou « suture » dans la mesure où l'on considère sa pratique et sa création comme un tissage ou, dans une forme plus élaborée du langage, un tapissage. Dans cette opération, les mots sont tissés, noués pour constituer un tapis, une toile où se rejoignent les hommes, la société et leur représentation du monde : *butiwnt,* celui qui fait ses nœuds, qui tisse et tapisse les mots, le poète en fait, *anccad* ou *amdyaz* et peu importe l'appellation qu'on lui attribue, utilise dans son œuvre, le matériau linguistique de la vie quotidienne de sa communauté, sa langue, pour en faire un fleuron. Son produit, sa poésie, ce qu'il tisse s'appelle à la base, des *izlan*, des vers. Mais comme on l'a déjà souligné, d'autres paramètres entrent en jeu pour déterminer la forme, le contenu et toutes les servitudes que nécessite la réalisation de ce produit.

Ce sont donc ces unités, les *izlan* (pluriel d'*izli),* qui composent toute la poésie en tamazighte et constituent le produit artistique émanant de la bouche de ceux qui sont censés être les détenteurs d'un certain pouvoir leur procurant la faculté d'être distincts des autres dans cette entreprise. Ces *izlan* que l'on correspond dans l'étude de cette langue aux vers français, revêtent

[1] T. Todorov : « Littérature et signification », Paris 1967.

[2] Confédération des tribus amazighes du piémont de l'Atlas Central dans l'actuelle province de Béni-mellal.

[3] Tribus amazighes de la province de Khénifra.

plusieurs formes et assurent plusieurs fonctions dans tout produit poétique amazigh.

Cependant, il est à signaler que l'*izli*, le vers amazigh, jouit d'une autonomie extra-ordinaire et peut se suffire à lui-même dans un contexte approprié.

III- IZLI

A- QU'EST-CE QU'UN izli ?

En tant qu'une phrase de prose rythmée, très courte, exprimant d'ordinaire, sous une forme imagée, une pensée assez simple, *izli* peut être un vers tout à fait autonome dans un contexte approprié. Il peut aussi être sous forme d'une maxime, d'un proverbe, d'une sagesse ou d'une moralité ; dans ce dernier cas, c'est le plus souvent ce qui persiste d'un conte, d'une légende, d'un mythe ou même d'une épopée ayant disparu ou d'une histoire vraie dont on a gardé la partie moralisante (nous illustrerons cela plus loin par un exemple).

Il est en général une production populaire à auteur anonyme, en écho aux événements qui l'associent aux actes quotidiens de la vie ; il est improvisé ou simplement puisé dans le fonds mémorisé.

Quand il est chanté, il y a superposition de deux rôles : celui qu'on appelle *llγa* ou *taγyult* selon le propre terme de Mohamed Chafiq[1] et qui constitue, dans une chanson, à la fois le titre, son thème même et le refrain qui la rythme ou le chant lui-même dans sa totalité.

Pour le terme de *taγyult,* littéralement « ânesse », il y aurait peut-être un glissement de prononciation du terme de *tiwnt* du moment que personne (y compris Mohamed Chafiq lui-même) n'a pu élucider le mystère de cette « ânesse » intruse qui vient improprement s'immiscer dans les affaires de la poésie !

Dans une chanson, il est structuré en un couplet ou en un distique constituant un refrain composé d'unités strophiques

---

[1] Lors d'une conférence à la municipalité de Meknès sur les difféntes questions de Tamazighte.

obéissant à ce que H.Jouad a appelé une « matrice cadentielle »[1] pour les chants d'ahouach dans le haut Atlas marocain. Cependant, cette suite syllabique et phonique de l'ahouache est vide de sens alors que *l'izli llɣa,* en tant que « matrice cadentielle » dans les chants du Moyen Atlas est une création poétique pourvue de sens ; il en est le refrain, le titre ou le thème mais il est éphémère et appelé à changer constamment (selon le rythme voulu, la période musicale…).

Dans le domaine des chansons, on utilise le pluriel et on dit *iẓlan* ou *irir* de l'expression verbal *da(y)ttirir*, « il chante ».

Mais *izli,* dans sa nature, reste l'élément principal et essentiel dans toute création poétique en tamazighte. On le trouve dans toutes les compositions poétiques : *tamdyazt*, *tayffart, lmayt, llɣa, tiɣuniwin*, *timnaḍin*…ainsi que dans toutes les manifestations rituelles ou de divertissement comme ahidous, ahellel, aâdded, le henné des mariés, les travaux agricoles et de corporations…(nous y reviendrons en détails pour chaque élément).

Mais dans sa composition, *izli,* assimilé ou non au chant, a une autonomie syntactico-sémantique. Il est d'une structure rythmique binaire : deux séances rythmiques y sont censées être égales et apparentées par une rime finale ou interne ou par des sonorités (assonances et allitérations) ou par l'ensemble à la fois. Cette composition le structure ainsi en deux hémistiches ou deux jumeaux et l'on dit souvent *gmas* ou *umas*, littéralement « son frère » correspondant en poésie française à un hémistiche ou à un vers dans un distique.

Dans les deux séquences, la structure linguistique et la structure rythmique sont superposées : il y a absence quasi-totale d'enjambement, de rejet ou de contre-rejet ; par conséquent, l'unité syntactico-sémantique du vers (nous y reviendrons en détails dans la partie rhétorique) coïncide avec le modèle mètrico-rythmique du vers.

Ce couplet, ou distique en deux hémistiches, peut avoir une longueur allant jusqu'à 15-16 syllabes étalées sur une ou deux lignes, voire trois quand il est traduit en français.

---

[1] H. JOUAD : « *Mètres et rythmes de la poésie orale en berbère marocain : la composante rythmique* ». Cahiers de poétique comparée, N° 2, Paris, INALCO, pp. 103-127.

La répartition à l'intérieur d'un distique est parfois symétrique, voire quadrilatère et triangulaire, croisée, réglée par un schéma d'assonances.

Cet élément majeur de la poésie tamazighte qu'est l'*izli*, anime à la fois de nombreuses formes d'expression formelle et d'énonciation. C'est une forme brève, maniable et propre à l'improvisation dans toutes les manifestations et surtout celles collectives et festives.

Dans sa pratique verbale, il y a des chants de divertissement, des rituels, des chants satiriques, des invectives alternées ou joutes oratoires, etc. Sa construction et les formes poétiques dans lesquelles on le trouve dépendent des circonstances et des lieux qui le génèrent. Plusieurs formes poétiques composent le fonds poétique amazigh mais chaque forme obéit à des convenances qui la gèrent selon le lieu, le temps et l'auditoire auquel elle est destinée.

Cependant, *izli*, quelles que soient les circonstances qui l'ont généré, demeure une production populaire à auteur anonyme (même si celui-ci est connu quelque part).

Il est associé aux actes de la vie rurale (moisson, mouture, tissage, bercements des enfants, ramassage de bois, cueillette…) aux festivités (mariage, naissance, circoncision…) et à l'ensemble des événements qui marquent la vie quotidienne des Imazighen (conflits intertribaux, interfamiliaux, intercliques, la guerre, les élections…) et actuellement, grâce aux mass média, même certains événements internationaux intéressent *inccadn* (nous y reviendrons dans la thématique).

B- QUAND PEUT-ON PRODUIRE DES izlan ?

Lorsqu'un *izli* n'est pas autonome et isolé, pouvant constituer tout seul un thème et appelé à l'occasion *afrradi* (= l'esseulé ou l'isolé), il anime toutes les manifestations poétiques exécutées sous de multiples formes et dans diverses occasions. Il est donc à la base de tout ce que nous pouvons appeler genres et formes poétiques que nous allons passer en revue dans le but de les développer et de les illustrer par des exemples appropriés.

1- Formes et procédés

Tout d'abord, il faudrait souligner que l'on doit, dans le processus poétique amazigh, distinguer ce que l'on peut appeler forme et ce que l'on peut appeler procédé d'exécution, car comme nous l'avons déjà signalé, dans le système poétique et littéraire amazighs, la forme, l'acte de parole et ce que l'on peut appeler procédé d'exécution, sont déterminants.

Ainsi retiendrons-nous pour la forme, la composition du « texte » poétique en tant qu'acte de parole alignant les mots sous telle ou telle forme pour leur donner un sens.

Pour le procédé d'exécution, nous retiendrons la manière par laquelle le poète, le récitant ou le poète-chanteur livre sa production, en procédant à une exécution artistique lors d'une manifestation (souvent festive) impliquant *in situ* un auditoire.

Ainsi, pour la forme, nous pourrons retenir ***tamdyazt, tayffart, lmayt, ahllel, aɛdded, izlan n llɣa*** (orchestres), ***tiɣuniwin, timnaḍin*** et pour les procédés d'exécution, ***aḥidus, ḥayfa, cyux*** et tous les **chants rituels** (mariage, travaux agricoles, pastoraux ; chants rogatoires de pluie, circoncision … que nous avons déjà décrits plus haut). Et si l'on considère ainsi *izli* comme le noyau et l'élément de base de la poésie de tamazighte, il serait légitime de notre part de chercher sa vraie place dans cette production en posant la question suivante à laquelle nous tenterons de répondre : quelle place et quel rôle retiendrons-nous pour ***izli*** dans la poétique de tamazighte ?

izli, en tant qu'élément majeur de la poésie tamazighte, anime à la fois de nombreuses formes d'expression et d'énonciation comme nous allons l'expliquer ci-dessous :

a. dans **l'*aḥidus*,** il est la forme cadentielle et métrique du chant qui génère, tout au long du cérémonial gestuel et cadentiel, des vers, des ***izlan*** que les participants improvisent selon le schéma matriciel tracé par le premier ***izli*** énoncé par le chef du groupe, rythmé et scandé ensuite par la percussion des tambourins « **allun** » et les voix.

b. Dans les orchestres modernes appelés communément « **chioukhs** » ou « **chikhates** », il est le refrain qui va constituer à la fois le titre du morceau à chanter et la

charpente ou le patron sur lequel sont moulés les *izlan* qui vont être chantés par la même occasion.

c. Dans une *tamawayt* ou *lmayt,* c'est plutôt un long vers ou un ensemble de petits vers (ne dépassant pas par ailleurs le nombre de trois) qui sont exécutés par un soprano à voix forte et à mélodie personnelle.
d. Dans une *tamdyazt,* c'est une longue suite de vers en strophes de quatre, cinq ou six vers, énoncés ou plutôt récités par *amdyaz* et dont le dernier vers est repris par un chœur constitué de deux personnes appelés *iṛddadn* littéralement « ceux qui rendent », ceux en l'occurrence qui rendent par reprise le dernier vers de chaque strophe qui constitue une séquence dans le processus du récital. Cette reprise constitue à la fois le refrain et une légère pause pour *amdyaz* qui enchaîne par le dernier vers de la précédente et ainsi de suite jusqu'à la fin du poème qui développe un ou plusieurs thèmes.
e. Dans une *tayffart,* c'est une suite de distiques ou de vers à deux hémistiches dont chaque couplet renferme une idée complète.
f. Dans l'*ahllel,* c'est une suite de vers de sensibilité religieuse souvent mémorisés car ils renvoient à un rituel qui doit être perpétué à l'intérieur d'une corporation ou lors d'un cérémonial dont les formalités sont à respecter.
g. dans l'*aɛdded,* c'est une suite de vers improvisés et énoncés lors d'une occasion funèbre. C'est une création poétique strictement féminine célébrant la mort de quelqu'un de très cher ou de très illustre.
h. Dans *timnaḍin*, c'est un jeu de joutes oratoires où les *inccadn* se scindent en groupes adverses et s'entre-attaquent par des vers.
i. dans *tiɣuniwin,* l'*izli* devient un jeu d'énigmes et de devinettes entre les *inccadn,* chacun essayant de piéger l'autre par la formulation en symboles ou en images d'un vers où il est fait allusion à un fait, une chose, un objet ou une idée abstraite.
j. Dans les **chants dits rituels**, c'est une mémoire culturelle et identitaire que l'on essaye de retrouver et de restituer comme par exemple dans celui de la conduite de la mariée

à la maison du mari, à la chambre nuptiale ou pendant les premières heures du jour après l'acte solennel de la défloration de la mariée vierge. Dans la cérémonie du henné, dans les cérémonies de circoncision, celles des rogations de pluie, lors de certains travaux agricoles de dépiquetage, de tondaison, etc., les *izlan* ou les paroles versifiées et rythmées de ces chants sont récitées, reprises fidèlement et constituent donc une référence culturelle et sociale dans une symbolique initiatique.

Dans l'élaboration de l'*izli*, il est à signaler que dans tout ce qui est rituel, il est fréquent que les *izlan* se suffisent à eux-mêmes sans nul besoin d'être accompagnés ni rythmés par des instruments de musique, c'est-à-dire que leur forme verbale et leur diction en tant que « chants-poèmes » traditionnels, mémorisés et puisés dans le fonds littéraire et culturel, sont évidentes pour qui voudrait en faire usage.

Les chants rituels, que l'on peut distinguer nettement des chants du divertissement, tirent leur légitimité et leur statut de pratique tout à fait spéciale de leur fonction initiatique en tant qu'institution d'apprentissage et de conservation de la langue poétique dans sa réception et dans sa transmission. Nous les étudierons en détails dans un chapitre en comparaison avec les chants dits de divertissement.

2- Formes et représentations

En tamazighte, comme en berbère en général, un type littéraire ou poétique peut être défini après avoir déterminé ses conditions de production, d'énonciation et de réception avec toutes les difficultés inhérentes à la variété des types : **rituel/divertissement ; savant/populaire ; profane/religieux ; professionnel/villageois**… Toute création poétique fait ainsi partie d'un canevas de formes et de procédés qui règlent à la fois le type et le genre, le registre et les circonstances qui les prennent en charge.

Dans la manifestation poétique amazighe, le « texte -ou du moins ce qui peut correspondre à un texte à l'écrit- ne peut s'interpréter qu'en fonction d'un ensemble non seulement du type

de cérémonie, de la musique, mais bel et bien de sa place dans l'ordonnancement chorégraphique et dans l'exécution vocale qui détermine l'agencement de l'unité textuelle, sa division en strophes avec l'intervention du refrain et son orientation sémantique. Dans ce cadre, on doit mesurer la place des « textes » dans un ensemble festif et le rôle de la musique par rapport à ce « texte », aux paroles, aux gestes, au lieu, à la circonstance etc.

Lortat-Jacob[1] retient des « convenances » : le texte, la musique, le tambour, la danse en tant qu'éléments qui permettent de dresser un tableau des **genres**. En partant de ce constat, nous allons essayer de vérifier chaque postulat

En partant de la musique comme critère poétique ou comme adjuvant, nous pouvons dire qu'elle structure le « texte » dans sa distribution : elle le replace dans les circonstances où il est produit et en dégage la fonction ; elle établit la relation du type avec l'acteur qui énonce la relation et avec le statut social de cet acteur (aide professionnel, cheikh, anchchad poète de circonstance, femme, homme, jeune, vieux, membre d'une corporation….).

Dans ce contexte, c'est surtout le texte associé à la musique qui assure la fonction de divertissement. Dans une telle œuvre, le chant a l'importance d'une fonction esthétique qui traverse toute la production tamazighte. Dans tout ce qui peut être divertissement, il y a association des vers, de la musique, de la danse, avec surtout introduction comme prélude, par la musique qui dessine en filigrane le rythme et la mélodie du vers support (*llγa*), le rythme à suivre (accéléré ou ralenti) puis l'entrée dans la chanson ou l'œuvre qui associe la parole à la musique dans un balancement entre répons et reprises textuelles joint aux reprises musicales.

Le « texte » amazigh, dans les circonstances d'énonciation et dans l'ensemble esthétique dont il dépend, ainsi que toute manifestation artistique et esthétique qu'il couvre, a une forme, une manifestation spécifique propre à un genre qui porte à la fois la forme et l'appellation du genre : ainsi parle-t-on d'*aḥidus*, d'*ahllel,* d'*aɛdded,* de *llγa* (chansons) pour déterminer le contexte qui génère des vers ou la poésie en général.

Quant aux formes poétiques, en plus du critère de longueur déjà souligné, on pourrait se référer à leur organisation interne ainsi qu'aux procédés de leur élaboration pour pouvoir établir une

[1] in « *Musique et fêtes* » dans Langues et littératures, 2, Rabat 1982, pp.217-220.

différenciation entre les différentes productions poétiques réalisées jusqu'à présent dans le monde poétique amazigh, à savoir : *tamdyazt, tayffart, tamawayt* (ou *lmayt ou tlawut*).

Dans leur organisation interne, nous pouvons, pour *tamdyazt* et *tayffart,* distinguer leur composition en incipit, chapitres ou paragraphes et pour l'ensemble des genres, nous pouvons distinguer des péroraisons, des prières, une organisation métrique appropriée et une transcription spécifique, surtout pour *lmayt* ou *tamawayt.*

Ces trois genres poétiques trouvent leur puissance dans leur capacité à être autonomes de tout le cérémonial que nécessitent les autres genres pour leur exécution. Leur composition en œuvre autonome leur profère la possibilité d'être soit récités, soit cantillés, sans nul besoin d'un recours musical instrumental. Ils se suffisent à eux-mêmes par leur forme qui est un poème complet et leur disposition à être exécutés facilement par quiconque pourrait les réciter avec tout au moins une contrainte pour *tamawayt,* celle d'une voix de soprano.

Dans l'élaboration de la poésie en tamazighte, il existe aussi des procédés générateurs, c'est-à-dire le comment qui entre en jeu quand le processus de la créativité se déclenche entre *inccadn*, (*ayt tiwnt*), ceux qui tissent la parole ; ainsi, un rassemblement comme ahidous est une occasion en or pour tous ceux qui comptent sur leur muse pour pouvoir s'exécuter devant un auditoire. Ainsi, du libre cours de leur souffle peuvent naître variablement une *tamdyazt,* une *tayffart,* une *lmayt,* un simple distique isolé, des joutes verbales, des *timnaḍin* ou encore des *tiɣuniwin.*

3- Procédés d'exécution

Dans les chants de divertissement associant la voix à la musique dans une représentation *in situ* relevant d'une circonstance, plusieurs genres s'exécutent et se pratiquent chez les Imazighen de l'Atlas Central avec une certaine prédilection pour tel ou tel genre ; mais, cette préférence ou distinction s'opère selon l'auditoire et les circonstances de la manifestation. Nous allons à présent essayer ci-dessous d'énumérer ces différentes représentations où s'exécutent à la fois des chants, des danses et où

se produit la poésie, avec dans un deuxième niveau, une approche descriptive des types de poésies que peut générer chaque chant.

***a- Ahidous** (aḥidus)*

Dans toute l'aire amazighophone, ahidous reste la danse et le chant les plus pratiqués en raison d'abord de l'ancrage de ce type dans ces contrées en tant que danse la plus ancienne et la plus collective ; ensuite, parce que c'est l'occasion la plus stimulante, la plus fructueuse et la plus adéquate à la génération de la poésie. Mais ahidous, dans notre sens, n'est pas seulement une simple danse comme on le croit souvent. Ahidous, c'est un grand cérémonial, presque un rituel engageant l'ensemble de la communauté des Imazighen ; il se déroule à un moment privilégié de la vie de la communauté, un moment de liesse extrême : un moussem organisé annuellement autour du mausolée d'un saint marabout, une fête nationale, un événement grandiose, ou tout simplement, chaque fois qu'une occasion festive rassemble un groupe d'Imazighen habité par le désir et le plaisir inconsciemment éprouvés pour cette danse.

Traditionnellement, tous les membres de la communauté y ont droit ; ils sont à la fois récepteurs et animateurs. En plus des *ineccadn*, *aytwawal*, ceux qui cousent la parole, c'est-à-dire les poètes, tout le monde peut y participer pour danser et chanter lors de cette occasion.

Ahidous est presque un rituel dans la mesure où il se déroule selon certains préceptes. Son univers est tel celui de Bachelard[1].

Cet « univers de l'imagination poétique avec ses symboles : le feu, l'eau, l'air et la terre ». Il se déroule en plein air et à défaut du clair de la lune, il faudra un éclairage artificiel car son moment préféré est le soir et c'est souvent autour d'un grand feu, éclairant et chauffant à la fois, qu'il se déroule (un feu qui chauffe les humains, l'ambiance, mais surtout la peau des tambourins pour qu'elle soit raide et bien résonnante). Mais ahidous est surtout la représentation, dans le sens d'Aristote[2], la plus fructueuse et

---

[1] G.Bachelard : « *La poétique de l'espace* », 1957.

[2] Aristote, *La poétique*, traduction de Roselyne Dupont Roc et Jean Lallot, éd. du Seuil, 1980.

l'occasion la plus propice à une production poétique improvisée où la compétence des poètes est mise en oeuvre.

Les *inccadn* commencent à taper sur leur tambourin en le chauffant et petit à petit, un cercle commence à se former. Le raïs ou le meneur du jeu commence à dessiner en filigrane un chant en tambourinant, puis lance un izli-chant considéré aussi comme refrain et titre du chant car, en tant que charpente ou moule, il porte aussi un sens. D'autres voix s'élèvent ensuite, reprenant cet izli et ainsi est née la « formule matricielle et cadentielle » qui va servir à la fois de cadence, de rythme et de patron dans lequel vont se couler les vers à venir que les *ineccadn* vont improviser pour développer différents thèmes.

Formé au départ par *inccadn* et de tous ceux qui sont menus d'un tambourin qu'ils manient bien, le cercle grandit de plus en plus, accueillant dans ses rangs de nouvelles recrues parmi l'assistance. Les femmes aussi y sont les bien venues et se réalise parfois une parfaite mixité où s'alternent hommes et femmes mais dont les mariées doivent trouver une place entre les membres les plus proches de la famille (mari, frères, oncles….).

Les jeunes filles aussi y participent tout en profitant discrètement de l'occasion pour s'approcher de ceux qu'elles convoitent.

Par contre, les femmes libres y sont admises sans nulle restriction : les veuves, les divorcées dites *tidgal* ou peut-être *tid gar* ce qui pourrait certainement être le sens le plus plausible du terme car ceci veut dire littéralement « les sans », sans doute dans un emploi elliptique de femmes sans maris ; celles-ci peuvent même avoir droit à un tambourin et être aussi poétesses, c'est-à-dire qu'elles peuvent créer un chant ou dire des vers en rivalité avec les hommes.

Les participants, chacun maillon de la chaîne humaine de ce cercle (ou de la ligne comme il en est courant actuellement, peut-être sous les servitudes de la caméra ?) se tiennent collés les uns aux autres au niveau de l'épaule, fléchissant légèrement les genoux dans un mouvement souple, vertical et horizontal ; et le cercle, tel un fil qui ondule, tournoie, se meut imperceptiblement autour de lui-même.

Les voix, désormais scindées en deux groupes, guidées par le son des tambourins, accompagnent la danse ondulante des corps dans

un élan harmonieux des plus parfaits et une liesse indescriptible règne sur tous les cœurs en présence.

Une fois le ton est donné et les cœurs sont bien chauffés, c'est autour de l'improvisation de se donner libre cours à la poésie pour que les *inccadn* libèrent leur voix et leur inspiration. Ainsi, de temps à autre, un tambourin s'élève et tournoie autour du pouce : c'est la parole qu'on demande de par ce geste. Le silence se fait alors ; le cercle s'immobilise et deux *inccadn* (car ils évoluent en duo dans cet exercice) énoncent un distique et, ainsi de suite, à tour de rôle, les *inccadn* inondent l'assistance de leur création poétique quasiment spontanée et improvisée ; souvent, en signe d'approbation, des you-you de femmes, des coups de fusils partent de l'assistance ; ainsi, de distique en distique, divers thèmes sont abordés, surtout ceux en actualité, se référant à un ou à des événements frais.

Cependant, et c'est souvent le cas, les *inccadn* s'entrattaquent en joutes oratoires et la tension monte d'un cran, divisant les *inccadn* et même l'assistance en clans tribaux, familiaux, ethniques ou politiques etc. Leur ferveur poétique s'attise davantage les emportant parfois vers des débordements éthiques au risque même de faire éclater des incidents ; mais les esprits finissent toujours par s'apaiser et chaque membre du clan part avec, dans sa mémoire, les vers qui l'ont marqué et qu'il transmettra fidèlement aux absents et ainsi, de bouches à oreilles, ils passeront sûrement et fidèlement de génération en génération.

b- Les « Chioukhs » ou « Chikhates »

C'est la forme moderne à laquelle a abouti l'évolution transformationnelle du professionnalisme artistique et poétique du monde amazigh.

Cependant, dans cette évolution, il faudrait se garder de dire que le chanteur vedette, compositeur et chef d'une troupe artistique est la métamorphose proprement dite de l'amdyaz ; et même si l'on parle ici d'un aboutissement, c'est uniquement sur le plan matériel, car l'amdyaz, professionnel ou semi professionnel, s'il avait une fonction de divertisseur, il tenait aussi les secrets de la langue qui lui proférait un statut tout à fait spécial dont nous avons déjà parlé.

Le Cheikh, le professionnel actuel, lui, ne fait que divertir en utilisant la même langue que celle qu'utilisait *amdyaz* mais dans un moindre souci de la mettre au centre de ses motivations. Il ne l'utilise que pour en composer des airs par lesquels il va faire vibrer et émouvoir même des auditoires non-amazighophones qui savourent les airs de ses prestations plutôt que leur contenu sémantique; preuve en est que ces troupes sont recherchées partout au Maroc pour animer des soirées devant des assistances n'ayant souvent aucune notion en langue tamazighte.

La modernité oblige, ces troupes sont devenues de véritables orchestres avec en tête un chef qu'on nomme désormais *lfnnan*, « l'artiste » qui fait porter son nom à sa troupe.

A l'opposé de l'amdyaz d'autrefois, un Cheikh doit obligatoirement maîtriser un instrument de musique : une vielle, un luth, une guitare… et posséder une belle voix. C'est lui qui compose ses chansons qu'il fait apprendre à l'ensemble de son orchestre qui se compose obligatoirement d'une belle voix féminine (une autre nouveauté dans le monde artistique amazigh) parmi un ensemble féminin qui peut comporter jusqu'à quatre femmes, assurant à l'occasion le rôle de danseuses ; le reste du groupe comprend un ou deux tambourinaires pour une meilleure percussion et qui servent en même temps de choeur pour reprendre des hémistiches et le refrain lors de l'exécution du chant.

Le cadre dans lequel se présente le tableau de ce genre est souvent une soirée, une fête (familiale, nationale,….)

Après le maniement préparatoire des instruments, c'est souvent la chanteuse, la belle voix féminine du groupe, qui annonce, en solo, le commencement du spectacle par une *tamawayt* ou *lmayt* (nous en parlerons en détails dans les genres). Après ce chant solennel ayant réduit l'assistance au silence absolu pendant un moment, le chef d'orchestre entame son prélude musical par lequel il dessine en filigrane le « schéma rythmique » qu'accentue le tambourinaire par ses battements ; la forme des *izlan* à venir est alors annoncée par l'izli-refrain constituant à la fois le rythme et le titre de la chanson. Lorsque tout le monde appréhende le rythme, c'est-à-dire se le met en tête, le compositeur entame la chanson par un distique qui va servir de refrain et de moule aux autres vers qui vont suivre tout au long de la même prestation ; nous en donnons deux exemples qui distinguent l'un de l'autre de par leur rythme : le

premier étant chanté sur un rythme rapide et le second sur un rythme et une cadence plutôt lents :

a yma nu ! a wa nnix ac a nmun ur trid ![1]
a yma nu ! ad asix ul inw ad as ix ddrɛ !

Oh frère ! Je t'ai convié à l'amitié et tu refuses !
Je forcerai mon cœur, que cela ne lui plaise !

mc i yɛma baḍaḍ [a yunu][2]
inna yi wḍbib [a yunu]
ur ac ilaq [a yunu]
ɣas zzin d ɛari !

L'amour m'aveugle (ô ma mère !)
Le médecin me dit (ô ma mère),
Ce qu'il te faut (ô ma mère !)
C'est une belle femme et la montagne !

Lorsque le refrain est assimilé, le cheikh énonce le premier hémistiche suivi immédiatement de la répétition du refrain. Et dans une reprise souvent bilatérale et parfois triangulaire même (c'est la tendance actuellement), les tambourinaires et les femmes reprennent, tour à tour, le premier hémistiche et le refrain et on procède de la sorte avec le deuxième hémistiche.

Par un court intermède musical, le compositeur va reprendre une partie du refrain pour énoncer le distique suivant et ainsi jusqu'à concurrence de trois ou quatre distiques, au terme desquels on entame un nouveau rythme instauré par un nouveau refrain et qui introduit de nouveaux *izlan* d'une facture différente ; pour annoncer la fin imminente du morceau, le rythme est accéléré démesurément, le refrain est repris en chœur par tous les exécutants (cheikh et le chœur en même temps). Il arrive le plus souvent qu'un morceau se couronne par une partie de danse exécutée par les danseuses du groupe ou même par une partie de l'assistance. Cette danse se déroule souvent sous un rythme purement musical mais aussi, elle peut s'exécuter par un *izli* refrain initialement destiné à une danse d'ahidous, mais adapté aujourd'hui

---

[1] *izli-llġa* de la première chanson de Mohamed Rwicha vers les années 60. (Transcrit et traduit par nos soins).
[2] *izli-llġa* chanté par hammou Oulyazid (idem pour la transcription et la traduction).

par les Chioukhs à leurs morceaux de chants qui marquent le plus souvent la fin de la soirée ou du moins d'une partie dansante :

inna wn uciban xu ttrḥalat ![1]
han lbaṛuḍ amḥayl ɣur i !

Le vieillard vous décrète le report de la transhumance :
Ce qu'il suggère, il le détient de ses expériences !

c- Haïfa (ḥayfa)

Par gradation de légèreté dans les genres littéraires et poétiques de divertissement, on peut, chez Ayt Sri[2] du moins où ce type de jeu est fréquent, placer en tête « haïfa ». C'est un genre de divertissement traditionnel mais presque disparu avec l'apparition et le développement des orchestres modernes.

Il est joué par l'ensemble des jeunes du village lors d'une fête. Ceux-ci, munis d'un arsenal d'instruments à percussion (tambourin, allun, une paire de gros ciseaux …) s'organisent en cercle ; accroupis, ils se mettent à hurler en faisant résonner à fond leurs instruments qu'ils percutent à fond dans un rythme très rapide et leurs voix, tout en chœur, chantent un air aussi rapide qu'accompagne et attise une danseuse placée au milieu du cercle et le son mélodique d'une flûte.

C'est une partie qui se joue presque dans une sorte de transe car le rythme des voix et des percussions est tellement rapide et assourdissant que les participants entrent dans un état second qui les place dans un élan incontrôlable.

---

[1] Vers que nous avons transcrit et traduit mais dont une variante figure dans « *ISAFFEN GHBANIN* » de M.Peyron, p.188 avec pour le deuxième hémistiche : *illa lbaṛud amḥayl ɣur-i* et dont la traduction est la suivante pour l'ensemble du vers :

« Ne décampez donc pas, vous dit l'ancien
C'est de la poudre d'excellente qualité que je détiens ! »

[2] Ayt Sri : tribus amazighophones de la partie Nord du piémont de l'Atlas central dans la province de Béni Mellal (Ayt Ouirra, Ayt Oum El Bakht, Ayt Mhand, Ayt Abedlouli et tous les Imazighophones de Kasba-Tadla).

Cette danse cherche la paroxie que les morceaux chantés, qui associent des vers à la danse ne permettent pas, car leurs gestes sont longs et parfois répétitifs et monotones.
Cependant, cette catharsis en quelque sorte, ne dure pas plus de quinze minutes, c'est-à-dire juste le temps de permettre aux participants de suer et de s'extérioriser sans s'éreinter. C'est une danse qui est à rapprocher aussi de la Guédra[1] pratiquée dans les provinces sahariennes du Maroc à partir de Sidi Ifni.

d- lmayt ou tamawayt ou tlawt

L'usage de ces trois termes pour désigner un même genre poétique appelle certainement une explication et doit revêtir une portée significative du genre selon le terme employé.

- ***lmayt*** est un emprunt arabe de « El maya » puisé dans le répertoire d'Al Malhoun (la musique andalouse) mais il serait difficile d'établir un rapport (si ce n'est celui de la voix ?)
- ***tlawt*** vient aussi de l'arabe, précisément du terme de « tilawa » qui veut dire lecture; mais sans doute dans ce sens de dire d'une voix monotone comme c'est le cas pour les psaumes et qui rejoint exactement la définition du genre dans sa portée mélodique.
- ***tamawayt*** reste alors le seul terme proprement amazigh ; il veut dire littéralement « celle qui accompagne ». De ce fait, c'est probablement un chant qui accompagne la vie, la signale, la célèbre d'une manière particulière, surtout quand on se sent seul (physiquement mais surtout psychologiquement dans le sens affectif et sentimental).

C'est une complainte, un appel de détresse venant d'un cœur en mal de vivre. Ainsi, le berger se trouvant seul s'en sert comme accompagnatrice soulageant sa solitude ; il s'en sert pour se signaler, signaler son existence au milieu du vide des vallons qui l'écrasent ; le muletier, le piéton sur leur chemin, y ont recours pour raccourcir leur trajet et soulager leur fatigue. L'amoureux(se) sous le poids de la passion et de la séparation, implore les cieux

[1] C'est une danse spécifique aux provinces sahariennes du Maroc et probablement pratiquée en Mauritanie aussi ; elle se distingue par la présence d'une danseuse voilée qui tournoie, en déployant les bras, au milieu d'un cercle, suivant un rythme assuré par le son musical d'une guitare.

pour que sa souffrance ait un écho, ou quiconque livré à lui-même en pleine nature peut en faire usage pour exsorciser sa peur ou apaiser sa peine (de différentes natures)….

M. Peyron y voit un genre de courtise par excellence « la forme la plus authentique et la plus fouillée de la poésie courtoise amazighe » mais où « le langage employé se distingue aussi bien par sa beauté que par sa variété »[1].

Mais s'il est vrai que *tamawayt* est un genre poétique à tendance surtout courtoise, c'est parce qu'elle est de caractère lyrique et que sa forme est portée souvent par l'affection d'un « moi ».

Et ce lyrisme touche à d'autres thèmes que l'amour tels que la mort, la vieillesse, l'exil, l'émigration etc., que nous allons voir en détail dans quelques exemples ci-dessous.

tamawayt était à une certaine époque, comme l'exigeait la pudeur qui était de rigueur dans la société des Imazighen, composée de vers sous forme de mélopée complaintive échangés à distance entre les jeunes (entre garçons et filles) à travers la campagne ou dans des occasions festives. Elle s'exécutait en pleine nature, en dehors de tout rythme instrumental répondant cependant à une certaine mélodie créée par la force et les vibrations d'une voix en saccades, employant un langage imagé des plus déroutants.

Aujourd'hui, elle est en corrélation avec d'autres chants comme celui des chikhates (ou chioukhs), d'un ahidous, ou même lors d'une fantasia. Elle devient alors un prélude au divertissement, une invite au silence, au recueillement et à l'écoute ; elle annonce dans ce cas un spectacle auquel elle sert de prélude.

Dans sa nature, elle peut être en vers ou en prose. C'est une courte strophe formée d'un vers unique ou de plusieurs vers. Mais elle a connu depuis lors des remaniements de formes et d'agencement. Ainsi l'on remarque aujourd'hui que certains chanteurs-compositeurs (orchestres modernes) la font accompagner d'un instrument musical (groupe Ahouzar, Rwicha…).

Exécutée par une belle et puissante voix féminine, celle d'un soprano, (parfois c'est aussi un homme) employant un langage très imagé, *tamawayt* constitue un moment solennel et

---

[1] *in « ISAFFEN GHBANIN »,* p.41.

grave ; les vieux Imazighen croient dans leur esprit que mêmes les animaux ne peuvent rester insensibles à ce chant et s'immobilisent lors de son émission. Le temps imparti à son exécution n'excède pas deux à quatre minutes quelle que soit sa longueur car elle est à pleine voix et émane puissamment des poumons. En voici quelques *tamawayin* types réparties selon différents thèmes :

Courtise

a ṭalb a sidi ca wḥbib ay yur i
tcx imtmi ns y ṛmḍan
is ur igi lmɛṣiyt ?

O Fqih ! Ai-je vraiment pêché
Si pendant que je jeûnais,
A la salive de mon amant ai goûté ?

a mays n tnna rix g dig i lḥq[1]
awra yr middn
ccrɛ ur i ybḍi d usmun inw !

O mère de celle que j'aime, rends-moi justice
Prenons les gens à témoin ;
De ma compagne la loi ne me séparera point !

iya umarg dig i ammi d umsx tiyni[2]
iḥmu wzal ar i kkatn yizan yr s alln !

Il est en moi de l'amour comme si je m'étais de dattes
Enduite, au soleil en pleine canicule exposée pour que
Les mouches sur mes yeux s'acharnent !

Emigration

mi lan tigmmi ya xf d uggix
mi lan tamazirt a (y) ssarax ?

---

[1] in « *ISAFFEN GHBANIN* », p.56.
[2] Id. pp. 21-22, mais nous avons rectifié légèrement la traduction ainsi que la transcription.

a fad nnm a tinw ?

A qui appartient ce hameau que je vois,
Pour qui est ce pays où je me promène ?
Je regrette tant d'avoir quitté le mien !

Deux autres versions figurent dans l'ouvrage de M.Peyron[1], nous les reprenant intégralement ici :

mi lan tigmmi ayd d kkix milan /
tamazirt a (y)ssarax afad nnm a tinw !

En combien de douars suis-je passé, en combien /
De pays ai-je voyagé, je me languis de toi, ô mon village !

mi lan tiγrmin a γrd uggix mi lan /
tamazirt ay qqimix a fad nnm a tinu !

A qui sont ces maisons que j'ai aperçues, à qui ces /
Pays où je suis resté ; je me languis de toi, ô mon village !

Résistance

ad tcx ur tcix
assx tadist inu
tcx idrran n tasaft
wala ddlt uṛumy !

Ne pas manger ou manger peu,
Me serrant la ceinture et mangeant des glandes
Mieux vaut que d'être humilié(e) par le mécréant

a (y) amhawc mani tamazirt nna g arttuẓurd ?[2]
inna c ugʷllid awra γur s !

Ô Amhaouch, où est ce pays où tu étais vénéré ?

[1] in « *ISAFFEN GHBANIN* », pp.158-159.
[2] Cette *tamawayt* figure dans l'ouvrage de J.DROUIN, « *Un cycle oral hagiographique dans le Myen Atlas marocain* », p.224 mais sans traduction.

Le roi t'appelle à la rescousse de ce pays !

Vieillesse

a tusr is ur illi ddwa nnm ? [1]
is ur illi can lḥll i ycibann
ad i kkin lusaεt ?

O vieillesse n'as-tu pas de remède ?
N'y a-t-il pas de solution à ces cheveux gris
Pour qu'ils m'épargnent ?

Fidélité

amni mc da ttamnd [2]
adday tannayd islliwn da ttawɣn
adday tannayd islman g uzggʷar
adday tannayd ilɣʷman ṣmmṛṛ
a ggan bṭi nnx !

Crois-moi bien si tu as à me croire ;
Quand tu verras les cailloux paître,
Quand tu verras les poissons vivre dans un jujubier,
Quand tu verras des dromadaires ferrés,
Voilà que sonnerait l'heure de notre séparation !

Rupture

tcix tijdjiyin n tuga nnm a talmut [3]
qar ɣdd tqimin dɣi yam n ssiwɣ !

Petit pâturage ; aux fleurs de tes herbes ai-je goûté ;
Sois sec ou verdis maintenant que je t'ai butiné !

mqqar da tṣṣifiḍḍ imazann, [4]

---

[1] Prélude à une chanson moderne d'Ahouzar (produite en 1999).
[2] Une variante figure dans « *ISAFFEN GHBANIN », timawayin,* n°363 p.174.
[3] in « *ISAFFEN GHBANIN* », p.140.
[4] ibid.

mqqar da ttarud ɣr ṭlba,
a ta wr yad icm iri lxaḍṛ !

Même si tu envoies des émissaires,
Même si tu consultes les jeteurs de sorts,
Mon cœur ne te désire point !

rix ak salx sal islli nna d ikkan /[1]
aksar is da(y)ttaɣul ad iggafiy asawn ?

Je désire te questionner : demande à la pierre qui a dévalé /
La pente si elle envisage de la remonter !

IV- QUELS PROCEDES DE CREATION POETIQUE AMAZIGHS PEUT-ON RETENIR ?

Après avoir essayé de définir certaines fonctions de la poésie amazighe, ainsi que ses genres poétiques, ses registres, ses répertoires et ses convenances, nous allons essayer, avant d'aborder son esthétique et sa thématique, de délimiter les procédés et les moyens mis en œuvre dans sa production et sa créativité ; c'est-à-dire essayer d'arrêter et de contourner, en les composant, les éléments de cette production, à savoir :

- *izli* dans son **autonomie**.
- *izli* dans ce qui peut être considéré comme des joutes oratoires, c'est-à-dire ***timnaḍin.***
- *izli* dans des énigmes**,** c'est-à-dire ***tiɣuniwin.***
- *izli* comme composante des longs poèmes de ***tamdyazt*** et de ***tayffart.***
- *izli* dans les deux formes tout à fait particulière d'***ahllel*** et d'***aɛdded.***
- Enfin *izli* dans les ***chants dits rituels.***
-

1- Les izlan dans leur autonomie

Comme nous l'avons déjà souligné, *izli* que nous avons considéré comme l'équivalent d'un vers français en deux

[1] In « *ISAFFEN GHBANIN* », p.140.

hémistiches, constitue l'élément de base dans toute composition poétique de tamazighte : nous le retrouvons dans les chants, dans les longs poèmes ou poèmes gazettes et nous le trouvons aussi isolé, pouvant se suffire à lui-même en sémantique comme en poétique, renvoyant à une idée complète et à une esthétique prosodique, rythmique et phonique complètes.
Il s'appelle, dans cette optique, le solitaire, *afrradi,* celui qui évolue seul et n'appelle guère de complémentaire et subsiste en tant qu'énoncé entier répondant à toutes les règles requises et admises dans tous les procédés poétiques où il se formule ; dans cette nature, c'est un istique ou couplet qu'on rencontre dans l'ahidous, chez les groupes ou les orchestres modernes, dans des propos comme argument d'autorité en tant que maxime ou proverbe, dans les chants rituels etc. Il peut, dans ces occasions, couvrir tous les thèmes et toucher à tous les aspects de la vie et dans tous les registres (le profane, le sacré, le traditionnel, le moderne, le professionnel, le villageois…).

Cependant, et contrairement à une *tamdyazt* ou à une *tayffart* où plusieurs *izlan* (vers) évoluent ensemble pour développer un thème que l'analyse décèle facilement, le solitaire, *afrradi,* pose toujours la problématique de sa signification et nécessite comme clef, la connaissance du contexte qui l'a engendré. Ainsi dans les exemples qui vont suivre, nous allons essayer de démontrer cette problématique tout en essayant de replacer chaque vers dans son contexte et de montrer que la poéticité de tamazighte tient, dans sa subtilité, de sa spatialisation et de sa temporalité ; et tels des proverbes ou des dictons, ces *izlan* dits solitaires, *ifrradiyn (*pluriel de *afrradi)* nécessitent une fouille munitieuse dans l'histoire culturelle, sociale, voire politique du groupe, pour pouvoir saisir sa portée littéraire. Ainsi ces *izlan* peuvent-ils trouver leur explication soit dans l'histoire (exemples des *izlan* dits de la « Résistance »), soit dans les péripéties de la vie d'un tel ou tel poète anonyme (ses passions, ses compassions, sa déception, son étonnemen…). Pour clarifier ce postulat, nous citons ci-dessous quelques exemples :

tirit rix c maca ṭmɛ adda wr iḥaḍṛ walu !
adda ur as tcid i wḥdadi lɛlf ur c yusiy !

Mon amour pour toi est incontestable,
Mais comment imaginer qu'un destrier
Mal entretenu puisse te faire gagner une course !

Dans ce vers, c'est l'histoire d'une femme tombée amoureuse d'un homme démuni. Lasse de le supporter et de supporter la vie avec ses nécessités, elle émet à son encontre ce vers dans lequel elle lui rappelle son amour et son attachement tout en lui signifiant poétiquement qu'il est de son devoir de l'entretenir comme fait un cavalier pour son cheval s'il veut que celui-ci ne le deçoive lors de ses épreuves.

a tinw a tinw da tssru tinw cigan
aɣulx nga (y) amazan ɣr way nḥubba !

Oh mon histoire ! Mon histoire ferait pâtir plus d'un :
Je sers désormais d'entremetteur (euse) à mon amant !

Ce vers résume l'histoire d'un(e) amant(e) devenu(e), au gré du temps, entremetteur (euse) entre son ex-amant et un nouveau (nouvelle) prétendant(e).

han asmun iḥrqa grin i ṭumubil ɛṛṛaḍ [1]
ad ac ic rbbi a bu ṭṭumubil nna_tt_ibubban lɛma !

Mécontent, mon amant s'en va à bord d'une auto ;
Que Dieu aveugle l'automobiliste qui me l'a pris !

C'est l'histoire d'une rupture : l'amante perd son amant qui s'en va à bord d'un taxi et ne trouvant guère de moyens pour le retenir, elle implore Dieu pour que l'automobiliste qui l'a emmené devienne aveugle.

Las des soucis de la vie et de l'amour, un tel s'éprend à l'autocar qu'il envie pour sa puissance, son allure, son chemin bien tracé et surtout pour l'amour qui l'épargne ; il lui lance ce distique :

---

[1] Ce distique m'a été récité par un ami, Hadj Lehbib qui l'a mémorisé à Khénifra pendant sa jeunesse ; il est aujourd'hui (2001) âgé de quatre vingts ans environ ; témoin oculaire de cet événement, il s'en souvient encore comme si cela datait d'hier.

mc da ttazzlad a lkaṛ is tufid afud iṣḥa y ac
tufid liṣans tufid luṭa d lḥubb ur c ikkin !

Ô toi autocar ! Si tu roules assez vite, c'est que
Tu es puissant ! Du carburant et de la plaine tu
Disposes et de l'amour tu n'as jamais souffert !

Voyant que leur liaison amoureuse tarde à aboutir au mariage, une femme lance ce vers à l'égard de son amant ; elle l'incite à l'épouser au lieu de se contenter de leurs aventures furtives dans les bois :

a (y) asmun taxamt nc ay ḥdadjax [1]
umma lmiɛad n ɛari ur ax i brrid ul !

Ô mon amant, c'est ta demeure que je convoite :
Les rencontres dans les bois ne m'assouvent guère !

Lors du protectorat, un commando de la résistance mit feu, dans les environs de Khénifra, à la ferme d'un colon nommé Zamet et Baâddi Amahrouq, caïd des Zayan à l'époque, défendit acharnement le parti du colon ; il châtia sévèrement tous les suspects qu'il mit en prison ; alors on lui lança clandestinement ce vers dans lequel on lui reprochait (à Baâddi) ce parti-pris pervers préférant un colon à ses concitoyens :

a Baɛddi awa ma c ims Zamiṭ ? [2]
id memmis umac awa ddu tabaɛt awa !

O Baâddi, quelle relation familiale te lie à Zamet ?
Si c'est ton neveu, va le rejoindre dans son pays !

Soumis malgré lui, réduit à néant devant la puissance de la colonisation, le poète a pleuré ici son sort et regrette d'être homme, d'avoir une barbe à l'heure où l'auxiliaire de cette nouvelle

[1] Une variante figure dans « *ISAFFN GHBANIN* », p.40.
[2] Ce vers m'est conté par hadj Lahbib à Béni-Mellal en l'an 2001.

autorité (le chaouch)[1] le malmène et l'agresse sans qu'il puisse réagir :

a tamart a wa cm izznzan !
aha (y) iwt i wudm tiḥdjam
is ax iwt ccawc nṣbr as
nrar i (y) mṭṭawn aglmus !

Ô barbe, que ne puisse te troquer !
Et qu'à mon visage puisse mettre des tatouages !
Car le chaouch m'a violenté
Et qu'avec des pleurs ai-je répliqué !

Il s'agit ici en fait de deux distiques, deux unités poétiques liées par le thème de l'humiliation auquel revoient deux symboles d'ordre culturel, la barbe et le tatouage. Le désir chez cet homme de vouloir se démunir de la barbe pour se tatouer le visage dit long sur l'affront que lui font subir désormais les autorités coloniales. Il désire se métamorphoser en femme (signifiée par le tatouage strictement réservé à celle-ci) en se débarrassant de la barbe qui doit le faire homme dans le sens strictement culturel du terme qui connote le courage et la force ; ce désir est ainsi un cri de rage devant cette lâcheté : lui jadis noble seigneur qui se pavanait dans ses contrées, se voit dans l'incapacité de faire face au « minable chaouch ».

2- tiɣuniwin et *timẓunẓrin :* énigmes et devinettes

tiɣuniwin (pluriel de *tiɣuni*) viennent du verbe *qqn*, littéralement « fermer », dans le sens de poser une énigme ou une devinette à quelqu'un et lui demander de trouver sa symbolique en objet ou en idée ; il s'agit ici de trouver la solution, la clé à cette énigme de portée herméneutique de par le sens. Dans l'essence de ce jeu poétique, il s'agit d'une activité spirituelle où la lucidité et la perspicacité sont de mise.

Dans ce jeu verbal que constituent *tiɣuniwin*, les *inccadn* se livrent à une vraie bataille oratoire où le vers, *izli,* adressé à l'antagoniste est une énigme versifiée où se trouve caché, au plus grand degré de dissimulation *lmɛna*, le sens de la langue qu'il faut

1 Indigène servant à l'époque de sbire pour les autorités coloniales.

« ouvrir », et dont il faut posséder les « clefs » pour accéder à ses mystères et saisir l'objet ou l'idée visée par l'auteur dans sa formulation faite de signes, de symboles, d'allusions et d'allégories… Ce sont toutes les techniques rhétoriques et linguistiques qui sont mises en œuvre dans ce processus poétique élaboré en toute spontanéité.

C'est un vrai duel où la réputation d'un *anccad* est mise en jeu ; sa vraie valeur en tant que poète, mais aussi en tant qu' « intellectuel », réside dans sa capacité de saisir à la volée la portée significative du contenu allusif de l'énoncé de son adversaire. C'est peut-être dans cet impératif de « trouver » la solution à cette énigme que renvoie l'appellation de trouvère qu'on attribue à l'*anccad* ?

Une *tiyuni* ou une énigme poétique est en vers. C'est un *izli* qui commence par *qnx ac gg an izli*…voulant dire littéralement : *je t'encode dans un vers*…L'*anccad* interpellé doit réagir immédiatement et répondre *hic et nunc* en usant lui aussi d'une formule presque habituelle : *ad tt anfx i bullya muhun ay tga*…ce qui veut dire aussi littéralement : *je le décode au poète, c'est très simple… ;* ou bien, et c'est le cas le plus souvent : *qnx act inn gg an izli…,* c'est-à-dire : *je t'encode dans un vers …*

Ainsi, dans cette formulation, l'interlocuteur se trouve interpellé directement dans l'élaboration de l'*izli*, du vers et doit impérativement répondre poétiquement, en décodant et en interprétant le message que comporte le vers.

En voici quelques exemples recueillis auprès d'un grand poète[1]. Nous les présentons dans l'ordre : énigme + sa traduction suivies de la réplique et sa traduction :

-qnx ac nn a bu llya yat tlla tjra [2]
tariyt da ttazla ayis ibdda !

Je te l'encode ô toi anchchad, il existe bien une chose :
La selle s'en va alors que le cheval s'immobilise !

---

[1] Il s'agit de Zaïd ou Arouch, grand poète des Ayt Ouirra ; aujourd'hui, il est âgé de quatre vingts ans environ ; il en a été soit le récepteur « décodeur », soit l'émetteur « encodeur ».

[2] Dans cette énigme, on retouve cette croyance populaire qui persiste encore et selon laquelle on admet toujours que c'est le soleil qui tourne autour de la terre.

ddix ad tt anfx i bullɣa muhun ay tga :
tafuyt dattazla ignna bddan !

Il m'est aisé d'ouvrir votre énigme ô anchchad;
Le soleil se meut et le ciel est stable !

-qn ac snat tawmatin ur immɛḍaṛṛ ;
ku yat tlla tssn unna ɣr dadzggur ¡

Je te l'encode ô toi anchchad : deux sœurs
Se rivalisent jalousement : chacune tient
Toujours à aller vers celui à qui elle appartient.

iḍaṛṛ nc adday tsirsd ṣbbaṭ
ku yan illa ssnn wnna ɣr da zggurr !

Ce sont tes pieds quand ils quittent les savates :
Chacun sait dans quel élément il doit se mettre.

-qnx ac nn a bu llɣa tasṭṭa ybbin[1]
iquṛ uḍar ifr ns isul izizaw !

Je te l'encode ô poète : une branche coupée dont la
Racine est morte mais dont le feuillage garde sa verdure !

ad tt anfx i bullɣa muhun a y tga
arumy ittuty lḥcam ns ibdda !

Il m'est bien aisé ô anchchad de vous décoder cela :
Le colonisateur est parti mais son pouvoir demeure !

-qnx ac nn yat turtit da tmzyal
mṛṛa tid aḍil mrra tid zznbuɛ !

Je te l'encode ô poète : dans un verger un arbre fructifie

---

[1] Ce vers énigme a été adressé à Zaïd Ou Arouch par un poète des Ayt Ishaq lors d'une fête célébrant l'indépendance du Maroc le lendemain même de cet évènement.

Parfois en raisin parfois en oranges !

ad tt anfx i bullɣa muhun ay tga :
tagmart da ttarw ayiss nɣdd asrdun !

Il m'est aisé de vous le décoder :
C'est la jument qui engendre ou cheval ou mulet !

Les *tiɣuniwin,* ou poèmes à énigmes, sont bâties sur une série d'antiphrases avec références sociales, ethniques, religieuses et rhétoriques que même un amazighophone authentique, s'il n'est pas imprégné dans ce domaine et sans expérience poétique ni celle du jeu rhétorique, ne pourrait interpréter.

Cependant, il faudrait tout de même évoquer cette tradition très ancrée dans les foyers des Imazignen et qui consistait en un jeu rhétorique très intéressant entre les membres de la famille

Aussi, pouvons-nous prétendre que *tiɣuniwin* sont l'équivalent ou plutôt le développement et la perfection linguistique et rhétorique de *timẓunẓṛin*, ces énigmes que l'on s'amuse à pratiquer en famille autour du foyer pendant les longues et pluvieuses nuits hivernales ; dans ce vocable d'ailleurs, on décèle une relation lexicale avec *anẓaṛ,* c'est-à-dire la pluie.

timẓunẓṛin, dans un plus haut degré rhétorique, renvoient comme *tiɣuniwin* à des signes, des symboles, des allégories et en appellent aux subtilités de la langue mais sans utilisation de la versification.

Sur le plan de la formulation, elles leur sont identiques, car elles utilisent la perlocution par le biais de la formule conventionnelle suivante : *ẓunẓṛx–ac ttin….* C'est la première confrontation d'un amazigh avec les jeux rhétoriques de sa langue dont il s'imprègne étant encore jeune, car il était de tradition chez les Imazighen –par manque de moyens de loisirs, par la force de l'isolement, par absence de sédentarisme…-de rompre cette solitude, tout en joignant l'utile à l'agréable, en cultivant cet art rhétorique chaque fois que l'occasion s'y prête ; nous en présentons ici un exemple :

ẓunẓṛx ac tt in : nɣrs i wurdu ndj awn aksum, littéralement : nous avons égorgé une puce et nous en avons suffisamment de viande pour sous rassasier !

L’énigme se développe ici à partir d’une image rhétorique, celle de la « puce égorgée » qui va se substituer analogiquement en profondeur sémantique à une allumette ou à une braise. Dans cette équivalence, nous retrouvons l’idée suivante : grâce à une allumette ou à une braise, on peut avoir un grand feu qui rend de nombreux services : il réchauffe, cuit les aliments et eclaire. Cette superposition linguistique introduit une deuxième isotopie qui est activée par le verbe *γrs* qui veut dire littéralement « égorger » ; ainsi, égorger une puce traduit l’idée d’allumer une allumette ou d’attiser une braise. Ces deux isotopies se rejoignent alors dans leur construction sur plusieurs plans. Sur un premier plan, nous retrouvons des éléments en commun qui activent la ressemblance, et en de-ça bien entendu, l’analogie : la couleur rouge, celle du sang et du feu ainsi que la petitesse ; sur un deuxième plan, les deux isotopies se rejoignent par l’immensité de leur résultat par rapport à leur volume : la puce égorgée qui a pu rassasier la famille illustre bien cette image du grand feu qu’une simple allumette ou une seule braise peut engendrer.

3- timnaḍin ou joutes oratoires

timnaḍin est un genre poétique spécifique à la culture tamazighte ; une tradition orale qui s’élabore selon un processus littéraire où se manifeste l’affirmation d’une identité culturelle nettement distincte.

C’est une forme poétique lyrique qui est spécifique à la communauté amazighe. Elle est générée dans le cadre de la danse de l’*aḥidus* entre les *inccadn* ou lors d’une fête de mariage où s’opposent poétiquement la famille du mari et celle de la mariée. Ce genre poétique, de par son caractère vivement spontané, a acquis une certaine notoriété dans le monde des Imazighen et, rares sont les occasions d’*aḥidus* ou autres où ce type de poésie n’a pas lieu.

timnaḍin se manifestent sous forme de joutes oratoires comme faisaient les bardes, les poètes celtes ou les poètes arabes anté-islamiques de la péninsule arabique. On présente des séries en distiques ou plutôt des vers à deux hémistiches où un certain dialogue poétique se crée entre les poètes et accompagne l’harmonie d’*aḥidus*. Chaque *anccad* ou plutôt le duo d’*inccadn* -

car c'est traditionnellement en duo qu'évoluent les *ineccadn* sans doute pour amplifier davantage la voix- s'évertue à déchoir son adversaire dans une formulation langagière appropriée tant sur le plan thématique, littéraire que poétique. Il faudra, à cet effet, être en mesure de défendre dignement sa famille, sa tribu, ses traditions, son honneur etc. ; être capable de contrecarrer les attaques verbales acerbes venues du camp adverse car *timnaḍin* est le pluriel de *tamnaṭ* voulant dire littéralement la « moitié » mais surtout « l'autre côté » en utilisant l'expression *tamnat inn* qui veut dire en profondeur l'Autre.

Cette désignation comme elle se conçoit dans la manifestation poétique est un trope qui, en catégorisant cette forme poétique, restitue également une multitude de référents dans le monde figuratif extérieur au système de la langue. Dans ce sens, *tamnaṭ* ne peut renvoyer qu'à l'autre côté, à l'Autre, dans le sens manichéen du terme dans sa conceptualisation dualiste du bien et du mal.

C'est une poésie où la créativité s'acquiert au fur et à mesure de l'assimilation des rythmes dans l'organisation de la phrase à tous les niveaux, celle que veut aussi un champ d'improvisation en fonction des exigences du moment.

Chaque poète prend la défense de son « côté », sa *tamnaṭ* pour réponse au poète adverse. C'est une rivalité poétique faite d'émulation qu'attise la manifestation festive d'*aḥidus*, les encouragements et les sollicitations du public qui apprécie et juge les propos de chaque *anccad* et auquel (le public) revient finalement la sentence.

Le genre poétique de *timnaḍin* est construit sous forme de distiques ou de vers à deux hémistiches comme nous l'avons déjà expliqué dans les chapitres précédents, mais aujourd'hui et d'une manière rarissime, il peut également être établi sous formes de vers en strophes comme on va le voir dans cette joute poétique qui constitue un phénomène nouveau dans la distribution générique de ce type.

Cette joute oratoire, construite, curieusement, sous forme d'une *tamdyazt,* dont elle présente certaines caractéristiques, à savoir le prologue, des strophes etc., oppose une voix féminine à une voix masculine dans une suite de vers en strophes. Cette

longue joute[1] dont nous présentons seulement quelques extraits est d'une facture particulière car elle introduit une nouveauté de par sa composition et son exécution même qui déroge à la règle générique où l'on oppose normalement des distiques ; en voici des exemples de cette nouveauté :

i) *ac i zzurx a rbbi a wadda wr ifnnun a wadda wr ittmḥun/*
ṛṛay nc as di tkkan larẓiq ma bunadm mad is ɣurs ca !
mr taɣul s lεbd ar tnn iḥars ur tudjin add id du ɣur i !
mas ɣ ac bdux? tassaεtt a wr digs mag itɣima ca !
ad as allx aεnda wnna mi (y)ca sidi ṛbbi gar tamṭṭuṭ !

- *aḥḥ inw a nkkin ilan aryaz ur issinn ad y kkat ṛṛay !*
d as sawalx i wḥyuḍ inix as han lhmm n taddart ixṣṣa/
idd is illa wnna yggann ar d inu ca iddu d ar t i tetta ?
taguni ttx tggad qqnn att id itfr umrwas !
yix as tamssumant a sidi ṛbbi hac tannid i !

ii) *nnix ac tiwtmin n tassaεtt a ammi tḥdadjad yan ssuq/*
mc ac itkar jjib awal nc ittura lujab nc iṭmna !
idd is ur ɣurc ca hat ur iswi ljwab nc ɣurs ca !
han unna (y)ran ad ihnna (y) ixf ns iy azufri yqqim !
mqqar da yxddm ca (y) ddunit qqnn in a tt id iny wmrwas !
ɣʷlan iεbann qablx utci a sidi ṛbbı yax ca llεwan !

- *aḥḥ inw a nkkin ilan arayz ur issinn ad (y)kkat ṛṛay !*
llas sawalx ar uḥilx maca ur ili wryaz atx tawuri !
da yggan ard irɣ wass iqim g taddart ur ikkul !
walu dig s ul nna yttamumn ur iggar lḥsab i lmaεica !
a wi brrax aryaz iggann ar d iwḥl ikkrd ad itc imcli !

iii) *nnix ac tiwtmin n tassaεtt a amm itqi da tt id i nssaɣ/*
urt a tfriɣ adday d naɣul s uqddar hatta diys asttiɣ !
da tt id (y) ttawi ca tg ayur n uṭmni tbdu dix s ufrruɣ !
tini(y)ac may rix awal imɣaṛṛ nna g ur idi (y)ttali ca !
εzlat i nɣ ikk bḍix umma a nɣ ajmmuε ur idd iwl aynna !
awa mc da ttarw a εnda c mc as trẓmd acrrig nc imqqur !

[1] Extraits d'une cassette audio enregistrée et diffusée en l'an 2000 par Mellaliphone ; extraits transcrits et traduits par nos soins.

tbḍiḍ d imɣaṛṛ nc qnn ac id iwt ṣṣxḍ amm uyadir s ayrri !
han ac taɛqqit a winna mi (y)ca sidi ṛbbi gar tamṭṭuṭ !

- aḥḥ inw a nkkin ilan aryaz ur issinn ad i ykkat ṛṛay !
tlid aqmu s tsawald a ttinid lɛib inw i lqum ?
ur iwiḍx ifqiṛṛ ur iwiḍx awd yukk z digun s ufṛṛuɣ !
tɣid aryaz a (y)askkari wr itettan g taddart imnsi ?
tḥḍiḍ iznaqn da tmzarafd s tadurt n lxla !
iɣal is sull iɣa (y) aɛzriɣ ifrax llan ɣ taddart i wḥyuḍ !

iv) nnix ac tiwtmin n tassaɛtt a ur digsnt mag ytamn ca !
tlla ɣursnt lḥilt n ifiɣr a ɛnda wnna g illa lamin !
unna mi qsnt ur sar ili ṣṣaḥt ssmm ay takka adday tamẓ ca !
mɣar iḥfa uryaz mɣar ur ɣurs ca tjjuji t s iɛṭṭaṛṛ !
max is da tggar lḥsab a ttxtaṛ lḥajat sllcnin ?
tra (y)iɛbann iɣ^{w}lan ur datxtaṛ g ttub unna yṛwan !
ma s t ifrru wryaz iḥfan qnn ad icib urta iwsir !

- aḥḥ inw a nkkin ilan aryaz ur issinn ad ykkat rray !
nkkin ur da tṣbarx mɣar k^{w}n id iny umr was !
mr c annix da tggad dɣi ca lhmm nna d ytali ca/
qnn ad awn nṣbr i ḥzzuḍ i tcx abazin ṣamḥx ac/
allig as trẓmḍ i lḥsab aw nkk dɣi wllah ur yad trbix !

Traduction :

i) Je t'évoque en premier ô toi l'Eternel et l'Ineffaçable !
C'est grâce à Ta volonté et Ta générosité que l'humanité prospère !
Quelqu'un d'autre aurait-il ce pouvoir ? De tout il m'aurait dépossédé !
D'où puis-je commencer ? Cette vie est indésirable !
Je me plains à Toi Seigneur. Malheur à l'époux d'une femme méchante !

- Malheur à moi, épouse d'un homme désoeuvré !
  C'est en vain que je l'exhorte à agir,
  A quitter sa couche et aller entreprendre

Pour ne plus dans les dettes vivre ;
Dieu en soit témoin, de mes devoirs suis acquittée !

ii)Les femmes te dis-je, de nos jours sont tels des commerces
Aux meilleures bourses, meilleurs services !
Démuni, à rien tu ne pourrais prétendre !
Pour mieux vivre, au mariage vaut mieux renoncer !
Car quoi que l'on fasse, dans l'étroit on reste !
Tout devient cher ; que Dieu nous vienne à la rescousse !
- Malheur à moi, épouse d'un homme désoeuvré !
Quoi que je lui dise, fainéant il reste,
C'est en somnolant qu'il passe ses journées
Insensible et inconscient ; de la vie ne se soucie guère !
Je dénie ce mari qui ne fait que manger !

iii) Les femmes te dis-je, de nos jours sont telles des poteries !
Mal cuites, elles se déforment sitôt que l'on quitte le potier !
La bonté d'une femme qu'on épouse ne dure que peu !
Aussitôt, telle une folle, sur toi elle s'acharne et s'émeut !
S'éprend à tes parents et les méprise ;
Veut avoir à elle seule la demeure !
Enceinte, elle aggraverait tes malheurs !
Et grave encore serait la rupture ;
Damné aussi tu seras si tes parents tu renies !
Voila ce qu'encourt celui qui épouse une telle femme !

- Malheur à moi, épouse d'un homme désoeuvré !
De mes prétendus défauts oses-tu parler ?
Ni à tes parents ni à quiconque n'ai manqué de respect !
Comment oses-tu ivrogne vagabond,
Dans les rues toutes les nuits errant,
Comment oses-tu de moi médire ?
Tu te crois encore célibataire,
Alors qu'à la demeure il y a ta progéniture !

iv) Des femmes ces temps-ci je te préviens : elles sont infidèles !
Elles sont comme des serpents, méfie-toi d'elles !
Pour peu qu'on les approche, leur morsure est fatale !
L'époux même démuni, à la dépense elles le poussent !

Que ce qui est onéreux elles choisissent !
Jamais du nécessaire elles ne se réjouissent !
Le mari vieillit vite et ses cheveux blanchissent !

- Malheur à moi épouse d'un homme désoeuvré !
Je ne me dépasserai désormais de rien : que cela t'endette !
J'aurais à économiser si tu te souciais du ménage,
J'aurais pu supporter la fin et l'étroitesse,
Contre ton indifférence, avais-je décidé ainsi me comporter !

4- ahellel (ahllel)

Ce sont des *izlan* ressemblant à des litanies ou à des comptines car ce chant est une mélopée à dominance religieuse surtout ; il est d'ailleurs composé de l'étymologie arabe du terme « tahalil », construit à partir du verbe arabe « hallala » qui veut dire littéralement évoquer allah, le Dieu, dans des chants qu'on rythme souvent par le refrain suivant :

allah allah allah mulana !
Allah, allah, allah notre Seigneur !

Il est fait d'invocations et d'imploration à Dieu, au prophète Mohamed et aux grands saints marabouts communément reconnus dans l'entourage. Outre leur caractère religieux, ces chants peuvent être aussi des chants par lesquels on rappelle les tristes souvenirs de la tribu ou de la famille et où les femmes surtout peuvent évoquer un défunt personnage illustre dont on doit suivre l'exemple pour le maintien et la sauvegarde des valeurs ancestrales.

C'est un chant à caractère solennel et pudique imparti aux femmes comme aux hommes. Il relève du sérieux qui l'autorise sans restriction temporelle ni spatiale et sans occasion spécifique ; il est souvent destiné à soi-même sous forme d'hululement monotone ou à un auditoire souvent restreint

Ainsi, une femme qui berce un bébé ou qui est occupée à faire une besogne quelconque (assise devant un métier à tisser, moulant à la main des grains, travaillant la laine, préparant les mets d'une grande fête, etc.) peut l'exécuter à son aise ; un homme aussi

occupé par une besogne telle la foulaison, la tente des moutons, la moisson… peut y avoir recours pour apaiser sa peine.

5- *aɛdded (aɛdded)*

Contrairement à l'*ahllel* sus-indiqué, ce chant est exclusivement réservé aux femmes. Il a lieu, par son caractère macabre, à l'occasion d'un décès. C'est à la demeure du défunt ou de la défunte ou au cimetière, lors des funérailles, que les femmes s'organisent impromptement dans un cercle ressemblant à celui d'ahidous; ce rassemblement morbide chantant et rythmé s'appelle *ayjdur* et consiste dans son essence à se lacérer le visage.

Sur une cadence rythmée par le refrain *ḥiyy iwa ḥiyy*, les actrices de ce spectacle désolant se lacèrent le visage avec leurs ongles jusqu'à l'écoulement du sang. Elles procèdent par un mouvement rythmé des deux mains du haut vers le bas du visage. Sur ce refrain elles improvisent des vers qu'elles débutent par la formule *a wil i a wil i* (littéralement, malheur à moi ! malheur à moi !) et qu'elles lancent à la mémoire du défunt ; dans ces vers, elles évoquent les qualités de bravoure, de générosité, de fierté… que la personne en question, incarnait dans sa vie en tant que valeurs ancestrales du groupe pour lequel sa mort constitue un désastre.

Ce spectacle morbide, organisé à l'occasion de la disparition d'une grande personnalité du groupe, ou d'un événement tragique ayant un malheureux impact, est animé souvent par de vraies spécialistes appelées par l'occasion *tiɛeddadin* (celles qui pratiquent *aɛdded*) dont l'habileté poétique doit être de haut niveau pour que l'émotion et la consternation atteignent leur paroxysme ; elles doivent connaître parfaitement le défunt dont elles évoquent jusqu'au moindre détail de sa vie susceptible de valoriser davantage sa perte et émouvoir l'assistance au maximum. Dans la plupart des cas, les participantes atteignent un état second qui les fait entrer en transe.

Mais aujourd'hui, il est à signaler que ce chant et ses pratiques, considérés comme une hérésie par les théologiens, a presque disparu et n'est pratiqué désormais que dans de très rares occasions.

De ce chant, il subsiste cependant encore de nos jours dans l'inconscient collectif de la région des Ayt Ouirra l' *izli* suivant mais désormais pris dans le circuit des adages :

issahla t ubaba mc nn i yqima/
alliy t igzn ad as t ic y wttani !

Oubaba l'aurait bien mérité :
Il a prêté son cheval à Outtani !

Ce vers devenu adage, est ancré dans la mémoire collective littéraire des Ayt Ouirra. Il subsiste du chant d'*aɛdded* suite à la mort tragique d'un certain Oubaba décédé lors d'une bataille intertribale. Ce chant retrace le sacrifice de ce personnage qui a prêté généreusement son cheval à un certain Outtani au moment où l'ennemi était à leurs trousses ; Oubaba avait alors préféré mourir en se sacrifiant pour sauver la vie à son compagnon de bataille, Outtani.

Dans ce vers, les femmes ont pleuré Oubaba pour louer sa bravoure, mais aussi pour souligner son altruisme démesuré et sa naïveté ayant sauvé Outtani, qui démérite, dans leur sens, en acceptant égoïstement le cheval d'un autre alors que le danger était imminent. Et c'est dans cette substance qu'il est évoqué aujourd'hui en tant qu'adage ou maxime chaque fois que quelque bienfaiteur se laisse duper par un quiconque vilain rusé.

Ces chants peuvent également être parfois la célébration d'un événement social tragique : en témoigne le vers suivant, scandé par les femmes amazighes après une bataille entre les tribus arabophones et les tribus amazighophones de la région du Tadla[1] :

a wili a wili nnant i tɛṛabin ckun ttuma !
a wili a wili awayd issnn ad itrara lqisat !

Les « Arabes » veulent savoir qui je suis
Ô malheur à moi qui ignore leur langue !

---

[1] Région au centre du Moroc (Province de Béni-Mellal). Cette région est une mosaïque de populations fortement bilingues (arabes et amazighes) et où les affrontements entre les différentes éthnies étaient fréquents avant le protectorat français.

Dans ce chant ancré lui aussi dans la mémoire collective amazighe de cette région, les femmes fustigent et déplorent amèrement l'obstacle linguistique qui a été, pendant longtemps, à l'origine de tueries et de massacres entre des gens condamnés pourtant à un même destin et censés vivre ensemble et en toute quiétude.

V- L'IZLI DANS LA COMPOSITION POETIQUE

1- Dans *tamdyazt*

Dans sa composition, *tamdyazt* est constituée d'une suite de vers, c'est-à-dire d'un ensemble d'*izlan* (pluriel d'*izli).* C'est un long poème composé d'une espèce de strophes dont chacune développe un item parmi tant d'autres qui constituent l'ensemble thématique que traite le poème.

C'est un récital fin prêt préparé d'avance et qui est l'œuvre d'un *amdyaz ;* celui-ci même dont dérive lexicalement l'appellation de ce genre.

Dans son exécution, chaque strophe, ou partie, est ponctuée par la reprise du dernier vers par une sorte de chœur ; ce dernier est composé d'une ou deux personnes appelées *iṛddadn* (ceux qui répètent, en le reprenant le dernier vers lors de chaque pause strophique). Ce processus en pauses, ponctué par la voix de cette sorte de chœur, permet à l'*amdyaz* de se remémorer la suite du récital qu'il continue aussitôt en reprenant ce même vers (le dernier en fait) pour débuter la strophe suivante. Cette technique assure ainsi une continuité dans l'enchaînement du poème qui évolue en développant un thème ou même plusieurs.

Cependant, quel que soit son thème, son public ou sa finalité, *tamdyazt* doit débuter par un prélude invoquant Dieu, le prophète Mohamed, un ou des saints marabouts les plus célèbres. Vient ensuite le thème qui peut être apologétique, dithyrambique, satirique, didactique ou réquisitoire.

Dans ce genre, des critères de base sont à retenir :

a- La longueur : il n'est point considéré comme *tamdyazt* qu'un long poème divisé en strophes.
b- Il doit y avoir un effet immédiat sur l'auditoire qui doit y trouver des sensations fortes procurées à la fois par la qualité de la langue ainsi que par la doigté dans la composition et dans l'exécution.
c- Le thème abordé doit émouvoir s'il est épique, faire rêver s'il est satirique etc.
d- Tout au long de son entreprise, l'*amdyaz* ne doit faillir aux règles de la convenance tant sur le plan pudique, rhétorique que sur le plan pragmatique.

2- Dans *tayffart* (*tiyfrin* au pluriel)

tayffart s'apparente à *tamdyazt* dans sa longueur d'abord en tant que long poème et ensuite par son unité thématique ; cependant, elle en diffère par sa composition et par son procédé d'exécution.

En effet, *tayffart* est un long poème mais qui se compose d'une suite de vers à deux hémistiches ou distiques ; les hémistiches forment un tout sur le plan grammatical et sur le plan sémantique, c'est-à-dire qu'ils jouissent d'une autonomie sémantique et grammaticale les uns par rapport aux autres tout en participant ensemble à l'édification du thème général que traite le poème.

tayffart est l'œuvre d'un *amdyaz* elle aussi et se récite ou s'exécute devant un auditoire mais ne nécessite pas les reprises et les pauses qui nécessitent la participation des *iṛddadn* comme il en est le cas pour *tamdyazt ;* elle est débitée dans son ensemble par une seule personne, un *amdyaz* versificateur ou par un simple mémorisateur qui puisse la réciter.

Dans sa composition poétique, nous retrouvons un développement en chapitre ; d'où une deuxième interprétation en ce qui concerne son appellation de « chaîne » ; en effet, le plus souvent, c'est un assemblage et un accommodement de vers isolés pris dans le fonds poétique qu'on retrouve alignés dans ce long poème appelé *tayffart.*

Synthèse sur tayffart et tamdyazt

En tant que composition poétique toute particulière de par leur nature de longs poèmes développant et composant, dans le sens complexe de la création poétique des thèmes divers, ces deux formes ont un statut particulier dans la formation générique du fonds poétique amazigh et évoluent dans une totale confusion de sens quant à leur nature de genre que l'on veut distinguer l'un de l'autre.

Dans son sens littéral de « chaîne » ou de celui de « *tfra* » c'est-à-dire *tjra*, littéralement « c'est arrivé », on peut considérer *tayffart* comme un enchaînement d'événements auxquels d'ailleurs renvoie le sens de « ce qui est arrivé ». Et cette chaîne, en tant que ballade événementielle, plonge dans le passé pour retracer les événements, ceux de la tribu, de la confédération et les dépasse même pour aller chercher d'autres événements dans l'histoire des prophètes, de leurs apôtres, d'anciens rois, des tyrans, des bons etc.

tamdyazt quant à elle, lexicalement liée au nom de l'*amdyaz* qui compose ses *tiyfrin*, ne peut être que ce qui couvre cette création de poèmes longs dans leur totalité bien qu'on ait toujours tendance à distinguer les deux genres par l'approche que nous avons retenue plus haut.

Mais de l'avis de tous les *inccadn* (de différentes générations), de tous les pratiquants (amateurs et professionnels) que nous avons consultés dans la perspective de tirer au clair cette ambiguïté, il n'y aurait nulle équivoque quant à la ressemblance et à la similitude des deux types par leur renvoi à une même réalité et à une même entité poétique, à savoir *tiwnt*, la suture ou le tissage de la parole. Toutefois, nous avons nous-mêmes constaté à la lumière de tout le corpus étudié, que *tamdyazt* peut être d'ordre pédagogique par sa capacité de vouloir être une parole perlocutoire adressée directement et sans équivoque à l'auditeur, tandis que *tayffart* même si elle peut jouer ce rôle, ne fait que se contenter de relater une quelconque histoire, un quelconque événement en le présentant tel qu'il a eu bien lieu dans un contexte donné.

VI- INTERTEXUALITE ET VARIATION DANS LES GENRES POETIQUES DE TAMAZIGHTE

Comme nous l'avons déjà souligné, si la poésie de tamazighte a survécu en traversant des millénaires, face à toute sorte d'aléas, c'est certainement grâce à la mémorisation. Et à partir de ce constat, il est clair que la production actuelle, et même future, ne doit sa survie et sa pérennité qu'à ces éléments, accumulés en préétablis, à travers le temps, dans la mémoire de tout créateur ou remanieur. Toutefois, dans cette opération, la prédisposition de l'auditeur, lui aussi imprégné par la mémoire, entre en jeu. Toute œuvre poétique de tamazighte est donc, dans ce sens, une continuité, une perpétuité d'un schéma poétique engendré par une pratique ancrée dans une tradition orale.

Les stocks de données, le fonds poétique et linguistique emmagasinés de part et d'autre, chez l'émetteur et le récepteur, les formulations anciennes et récentes, sont continuellement remodelés et réutilisés, tout en subissant bien entendu, la loi de la labilité que l'on reconnaît, en général, à travers le temps, à tout genre et à toute création artistique.

Toute nouvelle création poétique amazighe trouve donc ses racines dans un préexistant, mais elle acquiert sa légitimité, voire sa réussite, dans la dextérité de pouvoir ménager l'ancien et le nouveau, dans la perspective de continuer à « tisser » et à solidifier davantage les liens entre émetteur et récepteur, dont l'entente et l'harmonie dépendent du degré de respect de la culture à laquelle ils appartiennent et le répertoire commun qu'ils partagent.

L'intertextualité, comme on la conçoit dans l'esprit de la littérature occidentale, pourrait se définir dans la poésie amazighe comme l'ensemble des auditions tant textuelles que musicales, comme une œuvre où s'impliquent, d'une manière égale, la création et la réception, partagées mutuellement entre créateur ou remodeleur et auditeur ; ce dernier s'y prête d'ailleurs à cœur joie, en s'impliquant lui-même, bien au delà de toute manifestation festive, dans des formulations linguistiques de la vie quotidienne, soupoudrées de proverbes, de citations, de dictons…

La production poétique de tamazighte, en tant qu'orale, foisonne grâce à ces remodelages et ces remaniements continus. Et dans ce foisonnement, et par l'élargissement de l'aire d'influence de

cette poésie grâce aux moyens techniques modernes, il est bien évident que les frontières entre les genres ne peuvent que s'estamper. Ainsi pouvons-nous remarquer aujourd'hui que le passage d'une forme à une autre, d'un registre à un autre et d'une couleur à une autre, ne pose aucun problème, dans la mesure où l'auditoire admet de plus en plus cette situation et adhère joyeusement à ces changements qui empruntent d'autres formes et d'autres couleurs étrangères au schéma habituel du répertoire poétique culturel du terroir.

Au-delà même des glissements thématiques, il est aujourd'hui facile de remarquer que certaines formes telle que *tamdyazt, lmayt* ou les joutes oratoires… changent de procédés, de lieu, de contexte, … Pour être plus clair, trois cas peuvent illustrer cette évolution :

1- *tamdyazt,* autrefois réservée à *amdyaz* et son chœur, récitée presque sans musique, est prise aujourd'hui dans le circuit des musiques des orchestres par les chanteurs vedettes dont l'exemple de M. Rwicha en est une première.[1]

2- *lmayt*, autrefois œuvre de solo, sans accompagnement musical, sans situation festive donnée -phénomène que nous avons déjà signalé plus haut- sert aujourd'hui de prélude aux chanteurs vedettes et que l'on trouve maintenant, presque de manière habituelle, dans leurs chants.

   Ainsi, dans toutes les récentes chansons, on ne s'étonne plus d'entendre une *tamawayt* au début, accompagnée d'un son musical.

3- Récemment, on est étonné de constater que dans certaines *timdyazin,* on rencontre certaines longues joutes oratoires en sorte de duel opposant deux voix, surtout masculine et féminine (nous avons illustré ce phénomène en supra).

[1] Nous faisons ici allusion à une chanson de Mohamed Rwicha intitulée *« ac i zzurx a sidi rbbi jud yif i ».*

VII- LA POESIE DE TAMAZIGHTE PRISE ENTRE TRADITIONNEL ET MODERNE

Cette dualité, ou dichotomie, entre poésie traditionnelle et poésie moderne, est en fait un phénomène nouveau, qui s'impose aujourd'hui avec acuité, surtout pour la poésie du Moyen Atlas, restée pendant longtemps à l'abri de toute altération.

En effet, c'est avec l'alphabétisation accélérée des enfants de cette région, avec la prolifération d'associations défendant la cause berbère en général, et le regain d'intérêt de cette cause chez certains intellectuels, que quelques tentatives et quelques initiatives ont vu le jour dans le sens de la modernité. C'est dans ce sens que nous allons, pour la première fois, assister, dans l'histoire de cette région, à la naissance d'une poésie dite moderne, dans le sens de sa qualité de poésie écrite ; cet élan s'inscrit surtout dans la mouvance de la création récente de l'IRCAM (L'Institut Royal de la Culture Amazighe).

Mais comment distinguer cette poésie écrite de celle, traditionnelle, orale, solidement ancrée dans l'inconscient collectif de cette contrée, foisonnant dans les conditions que l'on sait, loin de toute instance officielle ?

La poésie dite contemporaine et surtout moderne, prise en charge par l'écriture, en oppositions à l'oral et à la voix, n'est pas soumise au rituel des circonstances de la production traditionnelle. Son producteur ou le poète moderne en tant qu'alphabète et même intellectuel, évolue dans son entreprise, dans sa création, loin de la société et agit en solitaire. Ses textes sont alors indépendants de la musique, du chant et surtout de la situation.

Le texte produit dans ce cadre affirme son autonomie par rapport à d'autres expressions artistiques auxquelles il est associé de manière intime dans la poésie orale traditionnelle.

Cette production dite moderne, produite, comme nous l'avons déjà souligné, par des alphabètes et surtout par des intellectuels, subit, en conséquence, une influence étrangère (de l'arabe et du français en l'occurrence) qui agit négativement sur son essence même ; cette nouvelle forme qu'on lui impose en la transposant dans un autre système littéraire, touche en premier lieu à sa présentation schématique et en second lieu à sa spécificité morphologique et générique. En effet, en la couchant sur le papier,

le schéma poétique arabe ou français est indéfectiblement adopté et, dans cette adaptation, c'est tout le système littéraire formel et générique amazigh qui se trouve dangereusement modifié. Par conséquent, c'est en dehors d'une culture et d'une entité que cette nouvelle poésie essaie d'évoluer et de se frayer un chemin en tant que produit considéré, jusqu'à présent du moins, comme étranger dans ce qu'elle considère comme son propre espace linguistique et culturel. Toutefois, dans ce passage de l'oral à l'écrit, on prétend vouloir lui assurer la pérennité, l'intégrité et l'intégralité du texte produit, sans néanmoins effacer complètement les traces de l'oralité.

Mais comment cette poésie dite contemporaine et moderne peut-elle être soutenue par une langue poétique ? Pour l'impératif de l'intercompréhension, on s'adonne à une création lexicographique qui va à l'encontre de ce principe. Dans cette optique, toute création poétique prend en considération la *koinè* de la langue berbère quelle qu'elle soit et devient l'objet de sa réflexion, en essayant de concilier les deux publics que veulent atteindre les poètes alphabètes et ceux analphabètes, tout en sachant bien que le gros de ces deux publics se compose d'analphabètes. Dans cette entreprise cependant, les producteurs modernistes se heurtent à une difficulté de taille : il leur faudra constituer une *koinè* scripturale comme celle qui existe pour l'oral pour pouvoir assurer la transmission de la poésie contemporaine. Dans leur création, ces poètes modernes qui s'appuient sur le texte écrit, il n'y a pas cette unique « convenance » qu'on a remarquée chez les traditionnels et qui assure la transmission entre émetteur et récepteur, autrement dit, entre eux et leurs auditoires ; chez les contemporains modernistes, ce système de convenance est outrepassé : « le poème ne dit plus ce qui est attendu, dans telle ou telle situation, ou selon telle convenance, mais il dit l'inattendu. Il peut surprendre, voire choquer. Il somme le lecteur au changement »[1]. Leur système est alors un système ouvert.

Dans cette même évolution des choses, nous ne pourrons, en aucun cas, passer sous silence le rôle et la fonction du poète tels qu'il les assumait dans le monde traditionnel et qui lui assuraient une place et un statut à part, autre que celui que se construit

---

[1] A. Bounfour : « *Le nœud de la langue, langue, littérature et société du Maghreb* ». Ed. Edisud 1994.

aujourd'hui le nouveau poète intellectuel ou du moins alphabète. Ce changement et cette évolution constituent d'abord une rupture entre l'apprentissage traditionnel et l'apprentissage contemporain. Le premier est institutionnel, même si l'institution est d'ordre social et « magique » eu égard au statut du poète traditionnel dans sa société et ses liens supposés avec la force divine (nous l'avons déjà amplement souligné en *supra*). Le deuxième est une initiation aux expériences poétiques étrangères, à savoir celles de l'arabe et du français, du moment que l'écriture de tamazighte n'est pas encore le fruit d'une institution officielle telle que l'école. Tamazighte vient certes, de faire son entrée dans quelques rares établissements scolaires au niveau primaire mais les résultats ne sont pas encore en mesure d'être concluants vu le temps que cela prendra mais surtout à cause des divers obstacles qui empêchent cette initiative de prendre son élan.

Pour souligner cette distance énorme qui sépare ces deux types de poésie amazighe, nous concluons par cette citation adéquate de A.Bounfour[1] : « Le poète contemporain n'a plus ce pouvoir de parole respecté et craint…IL est simple baladin, idéologue, satirique et compositeur de chansons ».

---

[1] A.Bounfour : « *Le nœud de la langue, langue, littérature et société du Maghreb* ». Ed. Edisud 1994.

TROISIEME PARTIE

LA THEMATIQUE DANS LA POESIE DE TAMAZIGHTE

I- INTRODUCTION

> « (…) puisque chaque peuple a son âme, chaque peuple a sa langue qui exprime cette âme ».[1]

Le thème, en toute littérature, inclut obligatoirement une préoccupation quelconque de l'homme. Vouloir ainsi contourner les thèmes d'une littérature, ou du moins d'une poésie (dans un champ plus restreint), pour en dresser un tableau clos et exhaustif, relève certainement d'une tâche ardue quand elle n'est pas impossible même, car elle doit englober, dans sa finalité, toute la psychologie et toute la philosophie inhérentes à la société qui produit cette poésie.

Chez les Imazighen, comme chez toute espèce humaine, la poésie développe dans sa thématique les éléments majeurs suivants : la sensibilité au monde extérieur, aux sentiments de l'être, à ses inquiétudes face à un au-delà inéluctable, face à la vie quotidienne et ses vicissitudes, ses servitudes, face aux forces suprêmes, face à l'Autre bref, face donc à toutes ces préoccupations dans leurs généralités et leurs spécificités et particularités.

La thématique de cette poésie développe tant de thèmes dont certains sont presque éternels comme l'amour, la mort, la femme, l'honneur, la fierté, la défense des valeurs…Elle prend en charge toutes les valeurs humaines qu'elle reprend constamment pour les faire revenir comme des leitmotiv dans une dimension spatio-temporelle sans limites.

Elle est également vigilante et attentive à ces nouveaux thèmes qui naissent et se développent mais éphémères car ils disparaissent avec la disparition des circonstances qui les ont engendrés ; ceux qu'on peut appeler thèmes modernes ou contemporains qui accompagnent pas-à-pas l'évolution de la société amazighe, toujours sensible et attentive aux échos de ce qui se passe autour d'elle et ailleurs.

---

[1]Paul HECTOR, in *Essais de Monographie Psychologique Berbère*, Cahiers de Charles de FOUCAULD, Lekbab Khénifra 1933, p.14.

La thématique traditionnelle de tamazighte s'enrichit donc constamment par d'autres thèmes face aux bouleversements que subit la société amazighe par son ouverture au monde et les exigences des temps modernes avec tout ce qui affecte, dans cette opération, la mentalité et l'entité de l'être amazigh dans ses profondeurs ; ainsi se développent des thèmes revendicatifs, identitaires, de bien-être, d'aspirations à l'égalité culturelle, dénonçant les déceptions politiques, les bouleversements des valeurs et des habitudes…

Dans sa modernité, cette thématique ne se limite plus à l'homme amazigh, ni au marocain en général, elle se veut universelle et universaliste en traitant des sujets internationaux tels que l'émancipation de la femme, les droits de l'homme, la cause palestinienne, l'occupation toute récente de l'Irak…

Comme on peut bien le constater, la thématique de tamazighte vit dans une certaine ébullition, elle est très émotive et attentive à tout ce qui se passe autour d'elle ; elle est comme nous l'avons déjà signalé en *supra*, le reflet d'une sensibilité : elle ne laisse passer inaperçu nul événement, nul fait même futile soit-il.

La vie quotidienne dans son déroulement fait des hauts et des bas, les évènements tragiques qui viennent de temps en temps perturber la quiétude de cette vie simple, l'amour avec ses plaisirs et ses supplices, l'histoire insaisissable dans sa cyclicité instable…, bref, tout ce qui touche à l'individu, au groupe et à l'humanité en général ne lui échappe pas. Rien dans cette thématique n'a pu trahir la vigilance des *imdyazn*, des *inccadn*, poètes improvisateurs locaux, celle des chanteurs vedettes... Tout ce qui relève de la vie, toutes les préoccupations de la société dans sa marche et son évolution, est pris en charge dans les paroles de ces éternels gardiens de la société des Imazighen.

Dans les chapitres qui vont suivre, nous allons essayer, à travers un corpus échantillon non exhaustif, de relever ce qui pourrait représenter l'essentiel de cette thématique dont nous avons déjà dit auparavant qu'elle est riche et variée, au point qu'elle est incernable dans sa totalité ; notre attention ira cependant, seulement aux grands thèmes, qui par leur fréquence, constitueraient le noyau dur de cette poésie séculaire de tradition orale.

II- L'AMOUR

C'est le thème éternel, un thème à la fois traditionnel et contemporain qui a toujours, à travers les siècles, fait vibrer les cœurs de tous les Imazighen, grands et petits, hommes et femmes, pauvres et riches….

C'est par ce thème que débutent les premières saveurs et les premiers délices de la poésie de cette communauté, car c'est ce thème qui marque à jamais la vie de tout un chacun dès sa jeunesse. C'est dans les chants et par les chants de ce thème que se développe la personnalité du jeune amazigh qui doit, pour s'affirmer dans son groupe, participer à l'élaboration de ces chants au moins en tant que mémorisateur réutilisateur s'il ne peut lui-même en être créateur.

Emanant des profondeurs de l'être amazigh, la poésie développant ce thème, est une poésie lyrique par excellence. Dans cette poésie faite de sensualité, c'est toute la sensibilité amazighe qui est mise en exergue pour décrire, dans une imagerie extraordinaire, ce sentiment suprême qui transporte les âmes qui le ressentent dans un monde tout autre. Mais aussi qui les tourmente et les chagrine et qui engendre, lorsqu'il accable et inflige, les brûlures que ressent l'âme douloureuse d'un soupirant dans sa solitude, dans la rupture, dans la trahison dont il est victime, dans l'inconsistance de l'âme de celui qu'il chérit ou le zèle et l'excès de générosité de son cœur à vouloir tout donner, tout sacrifier, à aimer passionnément jusqu'à vouloir tenter l'impossible, jusqu'à même frôler la folie ou le suicide.

Cette poésie décrit ce sentiment dans tous ses degrés et ses états, le considérant dans la culture des Imazighen comme un phénomène social habituel, qui peut toucher n'importe qui, n'importe quand et n'importe comment. C'est sous ces différents aspects que nous allons tenter d'approcher ce thème.

1- L'amour passion

En tant que passion, l'amour est dit « aveugle et aveuglant » ; il est sans identité mais bien palpable chez l'être ou l'individu qui en souffre ; le cœur qui en est malade subit sans cesse son emprise ; c'est ainsi que le décrivent les vers suivants :

amarg amm rrami dinna y icti wul taḥyyaḥt[1]
ini εari ac id iny a luḥc !

L'amour est tel un chasseur :
Son cœur se souvenant de la chasse,
Il grimpe la montagne à l'affût du gibier !

Cette comparaison de l'amoureux au chasseur, rapproche deux images superposées dans un double sens pour une même passion que se partagent deux domaines distincts : la chasse proprement dite, celle du gibier, de l'animal que l'on traque et que l'on veut tuer, avec toute la ferveur que cela comporte et, celle d'un soupirant, esclave de son attachement et continuellement en quête de l'âme de l'être qui lui est cher.

Et dans les vers suivants, l'amour en tant que passion, est assimilé au coucou passant son temps à sauter d'un arbre à l'autre en chantonnant ; dans cette image, nous reconnaissons l'amour qui n'épargne aucune âme et qui se rit de tous les êtres qu'il atteint :

amarg amm ṭikuk ur igi lεc,[2]
ur yuru tiglay, ur iyi rbbi gg / wins ;
yas axlidj nna xf izdy /
ar isnyuddu llya !

L'amour est tel le coucou :
Il ne construit pas de nid et ne pond guère d'œufs ;
Il ne se soucie de rien
Dans n'importe quel bosquet se pose et chante !

Ces deux images, parmi tant d'autres, décrivent l'amour dans sa fatalité, sa force aveugle de pouvoir frapper et subjuguer…

Dans leur lyrisme, les *incadn* passent en revue toutes les péripéties, tous les rebondissements, tout le martyr et, somme toute, tous les états d'âme possibles que peut ressentir un soupirant

[1] Extraits d'une chanson de Mimoun ou TOUHAN d' EL Ksiba ; chanson sortie vers la fin des années 1960.
[2] M. PEYRON a fait figurer ces vers dans son ouvrage « *ISAFFEN GHBANIN* » (Rivières profondes) p.104 comme une *tamawayt* mais dans une transcription légèrement différente de la nôtre. Nous en avons également modifié la traduction.

dans son éloignement ou son rapprochement vis-à-vis de sa bien-aimée devant leurs relations ou leur liaison ou après leur rupture.

2- L'amour courtois

Chez les Imazighen, l'amour est d'abord courtois, tissé par des liens scrupuleusement bien ordonnés, répondant à des convenances et aux codes de la société ; aussi dans leur liaison, les amants doivent-ils faire preuve de retenue et maintenir leurs relations le plus discrètement possibles, d'où usage de vers insinuants, significatifs et symboliques, de subterfuges pour toute tentative de déclaration, de rencontre, etc. comme le montrent les vers suivants :

awa c ikcmn a ɛari[1]
ad iy asmun i luḥuc !
ad imun d unna t iran
ɣr aynna y ur t i tanni(y) ca !

Si je pouvais te pénétrer ô montagne boisée /
Etre l'accompagnant des animaux sauvages /
M'y séjourner avec ma bien-aimée /
Loin de tout regard indiscret !

krax ɣr ɛari a nagg ixf i lɛwari ![2]
ḥma mc illa lɛdu day nannayt!

Viens à la montagne boisée, grimpons jusqu'au sommet
D'où nous verrons tout ennemi suivant nos traces !

Dans le cadre des subtilités, le choix de l'endroit est d'une importance capitale : ainsi la forêt, la montagne boisée, *ɛari,* offre un cadre idéal pour permettre aux amoureux de s'échapper à tout contrôle d'un œil envieux, ennemi, perturbateur des moments de joie et de délice.

---

[1] Une variante de ces vers figure dans « *ISAFFEN GHBANIN* » p.92.
[2] Id. p.58.

Le motif de la «montagne boisée» revient sans relâche dans cette poésie lyrique de l'amour en tant que cadre spatial des plus poétisés. Cependant, cet espace ne peut toujours être au secours des amoureux ; le plus souvent, la bien-aimée est jalousement sous surveillance de sa famille en tant que jeune fille qui doit un jour s'envoler en justes noces avec celui qu'on lui aura choisi, selon les propres intérêts de la famille. Pour avoir un petit moment à partager avec son amant, cette jeune fille n'a qu'à courir à des ruses, à des subterfuges :

ay ajmil tgid i t a tuga mc ddix [1]
s amddakk^{w}l inix asn nḥcca d i tfunast !

Quel service m'as-tu rendu ô herbe lorsque
Je suis partie auprès de mon amant, prétextant
Aux miens que je fauchais pour la vache !

Ou quand rien n'est possible et que la surveillance est rigoureuse, on a recours aux entremetteurs, fussent-ils parfois même virtuels ou surréels :

a y ajḍiḍ n ɛari ḍr d ad awn inix [2]
sslam gg ifr awi t inn i wḥbib ar taxamt !

Alouette des monts, descends que je te confie
Mon bonjour, apporte-le dans ton aile à ma promise !

3- Amour et souffrance

Mais lorsque l'amour s'installe, tenaillant deux cœurs qui se répondent bien, qui s'aiment, mais que leurs chemins se trouvent semés d'embûches, ils n'ont que la souffrance à outrance, cuits l'un et l'autre dans la marmite bouillante de leurs sentiments démesurément incontrôlables ; ils décrivent alors leur souffrance par ces image du «*feu qui les consume* », et du *« cheval qui les piétine et les écrase* », dans des vers où l'amour passion les atteint dans leurs profondeurs :

---

[1] Une variante figure dans « *ISAFFEN GHBANIN* », p.56.
[2] Id. p.58.

ul inw icmḍ aggʷu wr t id i kkin /[1]
lɛafit usmun llattawɣ jaj iɣṣan inw !

Mon cœur s’est consumé sans dégagement de fumée
Le feu de mon amant m’atteigne jusqu’aux os !

a wi ssnn a ṛbbi ul n wadda rra / [2]
is ɣifs tirrgin nna (y) ttugan xf winw ?

Se peut-il Seigneur que dans le cœur de mon amant /
Il y ait des braises qui se soient posées sur le mien ?

iɣa umarg dig i tayuga n sin iysan /[3]
d tagmart yufa luṭa ddaw wul inw !

L’amour est en moi tel un attelage de deux chevaux /
Et d’une jument ; en mon cœur la plaine a trouvée !

iɣa wmarg dig i tayuga (y)san iqn asn d /[4]
uzlan lla katn digi s tfrawt !

L’amour est en moi comme des chevaux
Harnachés piqués à l’éperon, ils me martèlent
Au galop comme en fantasia !

Quand le soupirant se sent pris dans les mailles de l’amour et que celui-ci est définitivement installé dans son cœur, il s’exprime ainsi :

iɣa wmarg dig i sbɛa d urtan ; [5]
iɣ tanṣriyt ismɣabal lbruj ar yammays !

L’amour est en moi d’une vasteté de sept vergers ;
Il s’est aussi construit un étage et érigé des tours !

---

[1] Une variante figure dans « *ISAFFEN GHBANIN* », p.88.
[2] Ibid.
[3] Ibid.
[4] Ibid.
[5] Extrait de la chanson de Mimoun ou Touhan supra indiquée.

Cette image par laquelle le soupirant se trouve habité et dominé par l'intensité de l'amour qui s'est désormais installé en lui et a élu à jamais domicile dans son cœur, va donner libre cours à des distiques, où seront exprimés sa souffrance et le martyr qu'il crie rageusement :

ikka d ɣur i ɛari ikka d ascar / [1]
ikka d umarg ignna yuzn t id usmun inw !

L'amour m'est venu par la montagne, par la plaine
Par le ciel ; mon amant(e) me l'a envoyé !

Il se lamente du fait de ne pouvoir plus être à l'abri de ce mal qui lui vient de partout et qui l'assaille.
Devant ce fait, il ne peut que se lamenter de son amant lui reprochant le supplice où il l'a entraîné :

ulinw amm ubrrad iɛmmr ar inggʷa ! [2]
iɣ usmun amm ṛṛabus iḥḍu t s uṣuṭ !

Mon cœur est telle une théière pleine qui chauffe,
Et mon amant tel un soufflet active le feu et m'enflamme !

amm udfl illan g lɛamud ayd ɣix [3]
ar i(ɣ) ssamum wnna rix amm uzal !

Je suis telle la neige des crêtes nues,
Et telle la canicule, mon amant me fait fondre !

nnix ac tammt imi uḥbib ay tlla / [4]
umma tizizwa xs da ttawɣ tuga wxttuf !

Je t'assure qu'il n'y a nul pur miel que dans
La bouche de mon amant(e), quant à l'abeille,
Elle ne fait que butiner les herbes sauvages !

---

[1] in « *ISAFFEN GHBANIN*» p.109.
[2] Une variante figure dans « *ISAFFEN GHBANIN* », p.92.
[3] id. p.92.
[4] id. p.60.

Pour exprimer ses tourments, le soupirant décrit par images le supplice que lui fait subir l'amour : tantôt il s'assimile à une théière qui chauffe sur un feu et que son amant tel un soufflet attise pour le consumer ; tantôt il se compare à la neige des crêtes, exposée aux rayons solaires en pleine canicule auxquels il compare son amant.

Toutes ces images expriment le cri de douleur que vit le soupirant, qu'il ressent et dont le responsable n'est autre que sa bien-aimée ou le bien-aimé (nous reviendrons d'ailleurs plus loin sur cette licence d'ordre rhétorique propre à la poésie amazighe). Mais dans le dernier distique, il se trouve que tout ce qu'il endure n'est que le prix à payer du moment qu'il ne fait que goûter à ce « miel purement naturel » que même l'abeille ne peut produire ; ce « miel » que lui procure la bouche de la bien aimée (ou du bien-aimé) ; ces plaisirs et ces délices paradisiaques méritent raisonnablement et inévitablement un tribut à payer.

De degré en degré, l'amour évolue donc, passe d'un état à l'autre ; il enflamme, il brûle, il froisse le cœur, martyrise, accable etc., mais enchante aussi et procure du plaisir, devient parfois la raison d'être, de vivre… et ces dépassements trouvent leur raison dans sa sensualité et sa suavité.

4- De la fidélité et de la patience en amour

Cependant, lorsqu'il y a sacrifice, il doit y avoir récompense et celle-ci en amour n'est autre que la fidélité. Une aventure amoureuse, pour qu'elle puisse durer, doit respecter les principes d'un échange mutuel entre ceux qui se sont engagés dans sa voie.

Face à toutes les éventualités, aux avatars du moment, aux brouilles, aux besoins matériels etc., les deux amoureux doivent faire preuve d'une fidélité stoïque, clairvoyante, où ils se supportent mutuellement dans une sorte de compromis, où chacun a des droits et des devoirs :

a (y) asmun a (y) aggʷa ymgagarr may ac/ [1]
yasin amm nkk? ur illi wryaz awn iyin !

O douce amie ô fardeau inégal ! Qui d'autre
En tant qu'homme, hormis moi, pourrait te supporter ?!

adj ansaɛf lumuṛ/ [2]
lliy ur c ssinx a mani yr ntddu ;
yuf ax uyad imniqqiṛṛ !

Laissons aller les choses ainsi !
Puisque j'ignore où nous entraîne le destin
Cela vaut mieux que l'errance !

Dans d'autres situations, les *incadn* prônent le *ṣbr* en amour, la patience et l'endurance, comme c'est le cas dans le domaine religieux en vue de gagner les faveurs du Tout-puissant; comme preuve de sacrifice et comme solution à toute éventuelle souffrance et comme l'unique voie à emprunter pour accéder au bonheur suprême, à la béatitude, les amoureux doivent s'armer de patience, de respect mutuel et de tolérance :

a middn ma kʷn iddan gʷ ayd rix ? [3]
mc ax ixxa rix nkk ad as nttṣbar !

Ô gens pourquoi faire cas de mon amant ?
S'il me maltraite, je veux bien le supporter !

yix amm twujilt n walf tirggam [4]
waxxa (y) ax tcid awd abariq nṣbr as !

Suis telle l'orpheline habituée aux affronts;

---

[1] Une variante figure dans « *ISAFFEN GHBANIN* » p.172. Sur le plan syntactique, ce distique offre une licence remarquable au niveau du genre comme le montre l'écart entre sa traduction sémantique et la construction du texte vernaculaire.
[2] Ibid.
[3] in « *ISAFFEN GHBANIN* » p.176.
[4] id. p.118 avec une légère modification, de notre part, au niveau de la traduction.

Même si tu nous infliges une gifle, nous la supportons !

Etre lié par l'amour, c'est être lié par un acte fiduciaire que rien ne peut rompre ; c'est un serment que les amoureux se prêtent implicitement et un pacte auquel ils doivent être scellés à jamais comme peut le décrire cette *tamawayt* bien ancrée dans la mémoire collective des Imazighen comme preuve de leur implication dans le monde spirituel de l'amour :

amn i mc da ttamnd [1]
adday tannayd idrran g wuεrεar
nγdd adday tannayd mucc imun d uγrda
nγdd adday tannayd ilγman ṣmmṛṛ
nγdd adday tannayd aḥuliγ idrs g ulli
nγdd adday tannayd islliwn kkrr ad awγn
nγdd adday tannayd aslm iffγ d aman
aggan bṭi nnx !

Ta confiance si tu veux bien accorde-la moi ;
Quand tu verras des glands au genévrier
Ou quand tu verras se concerter chat et souris
Ou quand tu verras des chameaux aux sabots ferrés
Ou quand tu verras le bélier attaché à la traite parmi les brebis
Ou quant tu verras les pierres se mettre à brouter,
Ou quand tu verras le poisson vivre hors de l'eau
Lors ce sera le jour de notre séparation !

Dans cette longue *tamawayt*, la fidélité est conçue dans une dimension plus vaste ; elle est admise comme principe philosophique qui érige la conduite amoureuse vers un amour sublime, vers un degré de sacralisation qui le place au-delà du plaisir charnel et éphémère. Ce détail important, on l'occulte malheureusement lorsqu'on est étranger à la culture amazighe.

Pour mettre en exergue cette solidité à laquelle doit aboutir toute liaison amoureuse, pour la projeter au-delà d'une simple relation, le poète associe parmi des phénomènes naturels, un jeu

---

[1] Une variante figure dans « *ISAFFEN GHBNIN* », p.174.

d'impossibilités auxquelles il convie son amant(e) pour lui signifier son éternelle fidélité.

Cependant, comme il est prouvé qu'ici-bas rien n'est éternel, cet amour, combien même fidèle, peut faiblir et se rompre ; et si cet amour arrive donc fatalement un jour à terme, pour une raison ou une autre, il est exigé de la part des amants séparés un comportement exemplaire où le respect du secret est de mise :

a (y) asmun lɛar nnun agga (y) ifsti [1]
mc ax bḍant lmqadir iwa y amm nkkin !

O doux ami ! Par respect, observe le silence :
Garde le secret si jamais nous séparent les circonstances !

Et pour que cette fidélité se consolide, elle doit être accompagnée de franchise ; c'est un principe de base des plus importants dans l'accomplissement de tout objectif ; dans ce sens alors, la bien-aimée, comme on va le voir dans cette *tamawayt*, se veut être franche avec elle-même d'abord et avec son soupirant en lui rappelant qu'on ne vit pas d'amour et d'eau fraîche :

a wa tirit rix c maca ṭmɛ
adda wr llin ur ikun ca
ur da rggull adda wr ɛlifn !

Mon amour pour toi est sans conteste !
Mais lorsque la matière fait défaut,
C'est comme si des chevaux affamés devaient courir !

5- De la folie en amour

Dans sa lancée pour idéaliser sa relation, l'amoureux peut frôler la dérive, la folie ; le poète amazigh a bien su rendre compte de cette situation où l'amoureux est envahi de mauvais esprits où le monde réel lui échappe, vivant dans les sarcasmes des siens et de la société, échappant à la raison pour pénétrer un monde fait de

---

[1] in « *ISAFFEN GHBANIN* » p. 172 avec un léger correctif que nous avons opéré au niveau de la transcription et de la traduction.

magie, de rêve et de superstitions, aveuglé par la fatalité d'une idolâtrie qui l'accable.
Habité par cette folie, le soupirant abandonne les siens, la famille, les amis etc. ; il est frappée d'une démence incomprise, qui le pousse jusqu'à mettre ses vêtements en lambeaux, à se dévêtir… Rien ne peut donc arrêter les malheurs qui peuvent s'abattre sur l'amoureux au point de lui faire perdre la raison, vivant dans les geôles d'un mystitisme démesuré. Les distiques suivants illustrent bien cette situation :

annayx bu wadjnunn ifly a ynnad insa / [1]
idda wnna t isyṛṛ iffr taɛawwadiyt ns !

J'ai vu celui qui par le démon possédé
Ses vêtements déchirer; l'inspirateur
En flûte de sa démonce s'en est allé !

addayd tafim yukk izry ayt taddart ns, [2]
ur iɛffa lahl ns alli (y) ur illi g ixf ns !

Lorsque tu vois quelqu'un quitter son logis,
Il n'a détesté les siens que sous l'emprise de la folie !

Les jeunes adolescents, les jeunes lycéens, eux aussi, ont leur part de cette poésie pour dire leur dérèglement, leur aveuglement quand ils en sont éméchés.
Bouder le lycée, les études, aller aux rendez-vous de la bien-aimée ou de l'amant, c'est la rébellion d'une jeunesse contre la famille (le père surtout), contre le système social qui exige la discrétion, pour répondre à l'appel incessant de l'amour ; cette rébellion, ils la crient haut et fort dans ce distique par exemple :

may rix llissi a baba wla tayuṛi ! [3]
rix tiqcmiṛin nna g ittyima wnna rix !

A quoi bon le lycée et les études ô mon père ?!

---

[1] in « *ISAFFEN GHBANIN*», p.100.
[2] Ibid.
[3] Une variante figure dans « *ISAFFEN GHBANIN*», p.64.

Ce sont les petits rochers où m'attend mon amant que je préfère !

Souvent, c'est la réponse à l'appel d'une force considérée comme étant surnaturelle et parfois comme l'œuvre d'une magie que cette poésie décrit. Parfois, on soupsonne le ***ṭalb***, le fquih, le clerc du douar, d'être en connivence avec celle (ou celui) qui enflamme et consume le cœur du misérable soupirant, pour qui aucune résistance n'est d'aucun secours ; on croit que les amulettes du fquih mettent le cœur du soupirant en ébullition incessante comme le dit le distique suivant :

a faḍma yllis n ɛmmi da ttɣimax [1]
tawid i lɛkl matta lḥruz ax tarumt ?

Ô Fadma ma cousine, je me surprends à rêver de toi,
Quels sont donc ces sortilèges que tu emploies ?

Cet amour peut aussi rendre malade, frapper d'un mal incurable, devenir un vice, mettant pour toujours tout homme qu'il habite dans un état fébrile, irrésistible à toute tentation féminine ; il va être à l'image d'un échassier habitant les cieux, toujours à l'affût d'une proie ou, pour exprimer ses insomnies continues, à celle des eaux de rivière coulant et bourdonnant jour et nuit :

yix tin ṭir aynna g iɛla tiḥmmamin [2]
tamz i(y) a rbbi tawla nna wr dig i !

Suis tel l'oiseau de proie qui, à la vue des
Colombes frisonne ; ô Seigneur pourquoi
Cette fébrilité sans nulle fièvre ?

yix tin lbaz itthwwamn aflla n lɛwari ; [3]
adday ur yiwi luziɛt tamẓ t tryayyit !

Je suis tel l'émouchet qui plane au-dessus des crêtes ;

[1] in « *ISAFFEN GHBANIN* », p.57.
[2] in « *ISAFFEN GHBANIN* » p.64 avec une légère différence de traduction.
[3] Ibid.

Lorsque point de proie ne lui choit, se met à trembler !

adday tyly tafuyt da ggann kull inslmn/ [1]
yas nkk d waman ur idd i wul inu !

Lorsque se couche le soleil et que
Sommeille chaque croyant, l'eau et moi
Restons éveillés, elle me tient compagnie !

6- L'infidélité, l'inconstance et la rupture

La trahison est le plus vil des défauts que puisse supporter un amazigh. Dans toutes les relations des Imazighen, ce défaut est sévèrement réprimé ; ainsi dans les relations amoureuses, les *inccadn* ne se montrent-ils jamais tendres quand il s'agit pour eux de parler de cet acte abjecte dont est victime un malheureux soupirant.
Cette infidélité, cette inconstance et cette inconsistance dans les relations amoureuses, vont déclencher une avalanche de distiques et de *timawayin* dans lesquels le mépris est décrié de la bouche de celui qui en est victime, celui qui ressent la rage d'une trahison déméritée. Dans ces poèmes, on va dénigrer l'infidèle, l'inconstant, on va aussi, dans des propos revanchards, lui montrer que rien ne peut plus être comme avant, que l'amour est tel un verre ; qu'il est tellement si fragile et si sensible qu'il faut bien l'aménager, car une fois brisé, ses morceaux sont impossibles à recoller :

a wi han ac asmun amm jjaj / [2]
a wi yas ad iṛz ur itlḥam !
wnna suln a ti tgraẓ /
yamẓ wadda (y) ra ḥawllas !

L'amant est tel un verre vous dis-je ;
Ses bris ne se recollent guère !

[1] Une variante figure dans « *ISAFFEN GHBANIN* » avec une autre traduction pour le second hémistiche : l'eau et moi restons éveillés ; ce n'est point de mon cœur la volonté : ce qui éloigne les deux contenus sémantiques.
[2] Parmi les premières *timawayin* enregistrées à la Radio marocaine par Hammou ou Lyazid et Tawmoulayt vers les débuts de l'indépendance du Maroc.

Ainsi contre d'éventuels regrets,
L'amant faut-il aménager !

Cette comparaison de l'amant au verre est un avertissement à tout amoureux afin qu'il soit attentif et qu'il veille scrupuleusement au respect que nécessite la noblesse de ce sentiment qui est la base fondamentale de cette liaison. C'est un avertissement solennel, un préalable en prévoyance à tout dérapage.

Mais parfois, et malgré toutes les précautions et tous les sacrifices, l'inattendu arrive et le mal est fait. La rupture devient alors inévitable : *asmun,* le compagnon de la vie (ou la compagne) s'en va avec un autre, emportant avec lui (avec elle) les sentiments encore vivaces du soupirant trahi, délaissé et blessé. Celui-ci ou celle-ci se résigne alors, prend son courage à deux mains et contre-attaque ; il met en valeur sa fierté et son honneur qui interdisent toute lâcheté et qui incitent à garder la tête haute devant un tel mépris :

ca wr i yddi ca wr yad i (y) tddu [1]
mc i yyḍr usmun ix as amm dillig ur t ssinx !

Rien n'est perdu, rien ne le sera pour moi ;
Si mon amant me trahit, je l'ignorerai comme auparavant !

ullah a baḍaḍ n unna rix amc dig i ysul !
llig its nbḍa inasn i ymɛidan ad its tmunn !

Par Dieu, de ma passion pour l'aimé(e) plus
Rien ne survit ; puisque sommes-nous séparés
Que mes ennemis le fréquentent !

may rix sslam nc adday nbḍu / [2]
ur ac nnix sllm yif i gg brid iqḍa winc !

De ton salut n'ai cure alors qu'entre nous
C'est la rupture ; je ne t'ai point dit de me

[1] Une variante figure dans « *ISAFFEN GHBANIN*», p.106.
[2] Id. p.142.

Saluer en chemin ; pour toi c'est la fin !

Puis dans des propos plus virulents, ce cœur blessé essaie de prendre sa revanche ; il accuse l'autre, l'inconsistant et l'infidèle, d'être indigne du moindre sacrifice et du moindre respect : il est sans scrupule et n'a pu préserver la noblesse de l'amour ; cette noblesse que doit porter un cœur censé être ouvert uniquement à un seul autre cœur et non à plusieurs. Dans les vers suivants, nous allons constater la vindicte acerbe du malheureux soupirant trahi :

iya wsmun amm ɛari ku (y) aḥṭṭab ikcm t [1]
ur diysn iqim ɣas aziza ggʷdx ad i nɣin !

Mon amant(e) est telle une forêt, tout bûcheron y pénètre,
N'y reste que le bois vert aux effets pervers !

a way nḥubba nw a bu wrbiɛ n tiddukkla [2]
max is nɣa izzyarr ad i tawɣ ca dat ca ?!

O celle que j'aime, celle aux nombreuses
Liaisons : serions-nous des bovins pour
S'accoupler en communauté ?!

Le malheureux soupirant méprisé par celui ou celle qui l'abandonne, use de deux images très symboliques et très significatives pour prendre sa revanche : l'image de la forêt facilement accessible à tous les « bûcherons » (métaphoriquement de nombreux amants) et celle des bovins dans leur sexualité bestiale sans retenue.
Ces deux images dénoncent la légèreté des mœurs et l'inconsistance de celle (ou de celui) que le soupirant trahi adorait et qu'il croyait être en sa possession à lui seul, sa propriété inaliénable et indivisible, laquelle propriété avérée hélas partagée avec d'autres !

Néanmoins, par la suite, celui qui est trahi se réjouit de n'avoir rien à regretter ; il se réjouit d'avoir, à un moment donné,

---

[1] Une variante figure dans « *ISAFFEN GHBANIN* », p.108.
[2] Ibid.

largement et pleinement profité à satiété des faveurs et des plaisirs de celui ou de celle qui s'en va maintenant avec un(e) autre :

a talxatmt ikkan aḍaḍ inw [1]
ur cm iṭfar wul
nsikka cm yad i wfus inw !

O bague tu as été à mon doigt
Mon cœur ne te regrette point
De toi me suis déjà servi !

tcix tijdjiyin n tuga nnm a talmut [2]
qar nydd tqimid dyi g am n ssawy !

Petit pâturage aux fleurs de ton gazon ai-je goûté ;
Sois sec ou verdi maintenant que je t'ai butiné !

Le malheureux soupirant, lâché et délaissé, se positionne désormais en triomphateur qui, à son sens, a tout gagné. Il se réjouit d'avoir goûté aux plaisirs de son ex-bien-aimée surtout dans sa fraîcheur même : les « fleurs du pâturage » auxquelles il a butiné au moment où elles viennent d'éclore ; en tant que bague ayant servi dans son doigt, il ne la regrette non plus : il en a servi pleinement jusqu'à l'usure.
Il regrette même d'avoir fait le mauvais choix le jour où son coeur fut épris par un(e) tel(lle) indigne d'égards :

tlla tiyni s aεṭṭaṛ [3]
d lluz iεmu yi rbbi
nnix ac iεmu yi rbbi
xṭaṛx tazart nna (y) iqquṛṛ !

Dattes et amandes sont bien chez l'épicier
Mais Dieu m'a aveuglé
Dieu m'a aveuglé te dis-je !
Des figues racornies ai-je choisies !

---

[1] Une variante figure dans « *ISAFFEN GHBANIN* », p.106.
[2] Id, p.140.
[3] Id, p.62.

L'image des figues racornies à laquelle le soupirant (ou la soupirante) assimile celle qu'il aimait (ou celui qu'elle aimait) exprime son indignation quant au choix qu'il a fait parmi tant d'autres. C'est avec regret que dans ce distique il (elle) évoque le mauvais choix qu'il (elle) avait fait alors qu'il avait pourtant la possiblité d'un autre choix plus valeureux : le choix métaphorique des dattes et des amandes en tant que fruits plus chers que les figues racornies renvoie dans son isotopie à la possibilité de meilleures liaisons et la dévalorisation de cet amant infidèle et indigne choisi.

La rupture étant ainsi consommée, elle cède désormais la place au défi et à la fierté qui vont à jamais rompre tout lien et toute liaison avec celui ou celle qui a trahi alors qu'on lui a dispensé gracieusement et généreusement toute sorte de plaisirs qu'il (ou qu'elle) ne trouvera pas certainement auprès de quiconque ayant été choisi en échange :

a way nḥubba rẓmx ac ddu ɣr wadda trid ! [1]
waxxa tssarad muḥal ad tafd yad amm nkk !

Mon aimé(e) je t'ai libéré(e) va auprès de
Qui tu voudras ; erre comme tu voudras,
Mais comme moi jamais tu ne trouveras !

Quant à ce cœur profondément blessé, rien ne semble perdu ; tout en gardant la tête haute, le recours à l'espoir et à la récompense divine, celle qui selon le poète, s'arrange toujours du côté des bonnes âmes, ne s'est pas fait attendre : son cœur blessé et martyrisé a trouvé aussitôt son remède auprès d'une noble âme qui a pu le guérir et le réconforter :

iɣal usmun is nn ibbi ṛẓq ass nna g its nbḍa [2]
ur iqqin sidi ṛbbi yiwn lbab allig irẓm sin !

L'ami(e) s'imagine que toute ressource se trouve
Interrompue une fois la rupture intervenue ; dès lors
Que Dieu ferme une porte, il en ouvre deux !

---

[1] Une variante figure à « *ISAFFEN GHBANIN* », p.144.
[2] Id, p.146.

7- Séparation et souffrance

Dans cette poésie de l'amour, c'est surtout la séparation des amants et la souffrance qui en découlent, qui sont les moments les plus intenses et les plus inspirateurs dans ce registre poétique.

Lorsque, indépendamment de leur volonté, deux âmes sœurs se trouvent éloignées l'une de l'autre, c'est tout un déluge de vers qui coulent de leur cœur pour décrire leur état d'âme, pour se recommander la patience, pour dénoncer les magouilles des ragoteurs, des jaloux, les petits calculs infâmes des familles, les avatars de la matière, les nécessités et les besoins de la vie quotidienne… qui sont souvent à l'origine de cette séparation. Les deux amants, homme et femme, chacun dans son coin, expriment amèrement ce qu'ils ressentent et ce qu'ils aimeraient bien faire parvenir l'un à l'autre dans un langage pathétique et hautement imagé ; ils décrivent leur mal de vivre et réclament leur droit aux pleurs pour qu'ils puissent apaiser leur souffrance ou pour faire montre de leur malheur :

susmat zziy i a wid iy sawall [1]
han ul inw imgnuna nbḍa d usmum inw !

Ne me dites plus rien vous qui me grondez ;
Mon cœur est en pleurs : de mon ami(e) suis séparé(e).

adj i (y) ad rux ur inni ḥdd ad i(y)lamma [2]
xf imṭṭawn is bḍix a ṛbbi d usmun inw !

Laisse-moi pleurer, nul ne me le reprochera
Puisque de mon amant(e) ô Seigneur suis séparé(e)

lεahd n rbbi a mr da di traram ca / [3]
a (y) ayrib ursar izggʷu ddaw tiṭ inw !

---

[1] Figure dans « *ISAFFEN GHBANIN* », p. 154, mais nous en avons remanié légèrement la traduction pour pouvoir se rapprocher plus de la profondeur significative du vocable ***imgnuna.***
[2] Une variate figure dans « *ISAFFEN GHANIN* » p.154.
[3] Ibid.

Je fais serment devant Dieu que si les larmes pouvaient /
M'être utiles, mes yeux jamais n'en tariraient !

ikka d lqnḍ abuḍ n taddat ikka d/ [1]
ɣur i lackʷal mraran iwudar tala nw!

La tristesse m'est venue du fond de la
Demeure; m'est venue par les anfractuosités;
Les murs ont retenti de mes pleurs.

tassaεta ng a (y) amm uwjil [2]
wnna ɣr annix aɣrum
ttutin zziy i ymṭṭawn !

Ces temps-ci suis tel l'orphelin :
Lorsque je vois quelqu'un avec du pain
Chaudes larmes je verse !

Dans ces chants, les soupirants, séparés pour diverses raisons, ne possèdent que leurs larmes pour exprimer leur chagrin ; pleurer devient pour eux une nécessité absolue, un devoir par lequel ils font fi des réprimandes, lesquelles réprimandes sont conçues d'ailleurs dans leur esprit comme étant irrecevables puisqu'elles émanent d'un entourage censé être compréhensif à leur égard.

Isolés dans leur séparation, les amants se sentent orphelins l'un et l'autre et envient ceux qui, comme eux jadis, savourent toujours les délices de l'amour qui les lient. Le « pain qui manque à l'orphelin » dépourvu de tout soutien affectif auquel il est associé, représente ici métaphoriquement une situation de manque dans laquelle ils se trouvent. Assimilé au pain dans son emploi imagé et métaphorique, l'amour est érigé au degré excessif de besoin alimentaire dont le corps ne peut se passer ; il devient dans ce sens, un besoin vital comme le rendent bien ces vers susmentionnés.

Mais parfois cette séparation devient définitive, due à la volonté de Dieu quand l'amant ou l'amant(e) est décédé(e). Le soupirant, à la vue du cimetière, se rappelle son amant et se met à

---

[1] Une variante figure dans « *ISAFFeN GHBANIN* », p.154.
[2] Id, p.116.

pleurer ; il invective la mort et la fustige pour lui avoir enlevé son amant ; il lui reproche, en la personnifiant, son atroce insensibilité :

ddix d gg ubrid awix abṛṛm annayx [1]
iṣmḍal usmun ttuttin zziy i (y)mṭṭawn !

Chemin faisant, en me retrouvant, j'ai vu
Le cimetière où gît mon amant : et mes larmes de couler !

a lixra mr da ttarud ad am ttmtatn / [2]
at annayd lḥṛṛ is i tbḍiḍ d usmun inw !

Mort si d'aventure tu enfantais et ta progéniture trépassait :
l'amertume connaîtrais pour m'avoir séparé de mon amant

Cependant, la séparation et la rupture s'avèrent parfois être l'œuvre d'une conspiration, d'une jalousie ou d'un intérêt familial auxquels les amants doivent faire face :

a ṭalb nna as iyyan i wmddak^{w}l ca han ṛbbi [3]
ad ac ibby afus nna s as tarud allig i (y)ɛffa !

Clerc ! Toi qui as fait en sorte que mon
Amant me déteste ; que Dieu te coupe la
Main avec laquelle tu lui as écrit tes amulettes !

Le *ṭalb*, c'est-à-dire le clerc du douar est souvent mêlé aux relations amoureuses et l'on a souvent recours à ses services « magiques » soit pour détourner le cœur de celle ou de celui que l'on aime, soit pour semer la zizanie entre ceux qui s'aiment et causer leur séparation. Dans ce distique, le « fquih » est accusé d'être l'instigateur de cette souffrance et l'on souhaite qu'une force divine puisse le châtier pour son méfait.

---

[1] in « *ISAFFEN GHBANIN* », p.118.
[2] Id, p.186, avec légères retouches au niveau de la transcription et de la traduction.
[3] Id, p.134.

Cette séparation peut également être due parfois à un voyage forcé durant lequel l'absence de l'amant cause l'inquiétude, l'amertume et l'angoisse qui s'installent avec force dans le cœur de celui qui reste sur place.

Ce voyage dangereux (pour raison de guerre par exemple) siscite pour l'amant resté sur place un sentiment d'inquiétude et il se sent coupable et lâche s'il ne se solidarise pas avec son amant exposé aux risques de la mort même.
Il crie la douleur de cette séparation et fait, en cas de malheur, le serment de pleurer toute sa vie si cela pouvait lui rendre son amant. Alors, dans sa solitude, le soupirant abandonné fatalement à son sort, décrit douloureusement l'état où il se trouve après ce départ inopiné, pleurant ainsi sa solitude dans le silence du logis qui l'écrase, qui l'aplanit et le glace jusqu'aux os. Dans les trois distiques qui suivent, nous allons retrouver ce que ressent le poète devant cette fatalité qui l'accable lorsqu'il se retrouve éloigné, malgré lui, de son amour :

illa nn usmun a tasa g tmazirt nna nn [1]
idjaṛṛ iεdawn lla tggʷdx ad immt qimx !

Loin de moi ô mon amour, dans ce pays ennemi !
Je crains que la mort t'emporte et m'épargne !

Dans son ampleur, cette séparation prend la forme d'une catastrophe et s'assimile pour le poète, dans une analogie sentimentale, à une secousse tellurique qui aplatit les montagnes :

aman llah a lfiraq n wayd rix, [2]
xs ammi d ttutin lεwari ayd yan !

Que Dieu soit témoin qu'être séparé de celui que j'aime
Est tel L'effondrement d'une chaîne de montagnes !

Cependant, cette rupture peut être aussi une fatalité, un hasard par lequel le malheureux soupirant admet ce verdict divin par lequel il est écrit que celle ou celui qu'on aime n'est pas de son

[1] Une variante figure dans « *ISAFFEN GHBANIN* » p.132.
[2] Id. p.160.

lot et qu'il ne peut que se résigner à cette volonté suprême dont il doit supporter les supplices comme il est dit dans ce distique :

a wa ictab i lfiraq nc a wa ! [1]
a wa nkk am i djra tiwɣ dig i !

Il était écrit que nous devions nous séparer;
Aussi suis-je par la peine consumé !

Mais parfois, le malheureux soupirant ne veut pas admettre cette fatalité; il se lamente d'avoir été lui-même à l'origine de cette séparation en manquant de vigilance à l'égard de sa bien-aimée ô combien convoitée par son entourage; et il a suffi d'un petit moment d'inadvertance, d'un geste de malveillance pour qu'elle s'envole et se trouve en liaison avec quelqu'un d'autre. Dans un langage imagée, le poète rend compte de cette situation où il assimile sa bien aimée à un champ de maïs qu'il surveillait et gardait jalousement mais que vient pénétrer et saccager le sanglier lors d'un moment d'inattention; avec toute la connotation et la portée symbolique que puisse rendre cet animal, qui renvoie ici dans son forfait au méfait de celui qui vient lui enlever sa bien aimée; le poète se fustige ainsi métaphoriquement dans ce distique pour décrire son accablement après ce départ où il croit endosser pleinement la responsabilité :

cuf ayd ḥdix axllad allig iwjd ad iwṛiɣ/ [2]
xs yiwn yiḍ ayd hwix izllɛt ubulxir !

C'est avec patience que j'ai veillé sur le champ
Du maïs qui blondissait; une seule nuit d'inattention
A suffi au sanglier pour le saccager !

Mais même si la bien-aimée s'envole en noces avec un autre, on veut toujours croire que cela n'est pas de sa faute et que d'autres prérogatives entrent en jeu pour l'innocenter et qu'elle mérite de ce fait la pitié de la part de celui qui l'aimait et qu'elle est obligée d'abandonner :

---

[1] Une variante figure dans « ISAFFEN GHBANIN », p.90.
[2] Id. p.62.

ar i ttru nnɛnaɛ iḍ nna g iḍr ifassn [1]
i wnna ur as issinn
axub ay tn yayn !

La menthe pleura le jour où elle tomba entre
Les mains de celui qui ne sait s'en servir :
C'est la douleur qui l'accable !

Mais, dans l'enchaînement de ses sentiments, le soupirant abandonné croit toujours en la possibilité de pouvoir revivre la même aventure avec celle qui l'a quitté et continue naïvement à scruter l'horizon pour un retour ô combien désiré :

cuf ayd ḥḍix abrid a mɛna(y) a t id ikk ca ! [2]
da ḍmmɛx ad d ikkr unna yllan y taddart ns !

Constate à quel point j'ai guetté le sentier
Espérant le retour de celui qui est en sa demeure !

Le plus souvent, ce sont les proches des amoureux qui jouent au trouble fête; pour des raisons sociales, familiales ou autres, les parents ou les beaux-parents se mêlent des sentiments de leurs enfants, de leur vie privée, causant ainsi souvent des tractations comme on va le voir dans ce distique où le soupirant se plaint de la pression que fait peser la mère de celle qu'il aime sur leur liaison en vue de la rompre :

a mays n tnna rix g dig i lḥq [3]
awra yr middn
ccrɛ ur i ybḍi d usmun inw !

O mère de celle que j'aime, rends-moi justice
Prenons les gens à témoins :
De ma compagne la loi ne me séparera point!

[1] Une variante figure dans « *ISAFFEN GHBANIN* », p.116, mais dans une traduction légèrement différente de la nôtre.
[2] Id, p.100.
[3] Une vriante figure dans « *ISAFFEN GHBANIN* », p.56.

Dans ce monde sentimental, les amoureux affrontent moult affronts : la jalousie, la fatalité, la précarité et les calculs capricieux des leurs…; ils doivent faire preuve de vigilance, de perspicacité mais surtout savoir comment se résigner et quand conserver et sauvegarder fierté et dignité.

8- L'amour et l'impuissance physique ou matérielle

L'amour, en tant qu'acte de noblesse et d'affirmation existentielle chez les Imazighen, préoccupe et accable lorsqu'il devient impossible. Les poètes reviennent souvent dans leurs chants pour saisir ces moments douloureux où l'Amazigh se sent mal aimé, délaissé et donc humilié et inférieur aux autres car il est incapable de jouir pleinement de cette faculté par laquelle on s'affirme dans son entourage.

Dans ces chants, on va retrouver des cris de rage à l'encontre de la vieillesse quand celle-ci handicape et paralyse celui qui, des années durant, accumulait les conquêtes et les victoires auprès des femmes, celui-là même qui, autrefois jouvenceau, beau, courageux, maniant bien le fusil et le verbe, faisant essouffler les chevaux dans les courses de fantasia tel un prince dans ses contrées, se retrouve maintenant acculé à la honte et à la déchéance physique. C'est celui-là qui va dans les chants suivants, crier sa rage contre la vieillesse en tant qu'ennemi qui le désarme et le prive des délices et des joies d'un sentiment qui était presque sa raison d'être :

adday (y)wsir uṣyyaḍ [1]
ur yad daynqa luḥuc ;
ican as ca mummzṛi
ar as ittrgigi wfus ayffas !

Lorsque vieillit le chasseur
Le gibier ne tue point :
Sa vue s'affaiblit et
Et tremble sa main droite !

ira wḥdadi ssnaḥ ira ca wryaz iṣḥan ! [1]

---

[1] Une variante figure dans « *ISAFFEN GHBANIN* », p.188.

umma cgg a (y) aḥyuḍ da c ittrgigi wfus!

Le blanc coursier exige de beaux
Harnachements et un solide cavalier;
Quant à toi fada, ta main tremble sur la bride !

Les images activées dans ces deux chants mettent en exergue la nature de l'homme amazigh, inséparable de la femme, du cheval et du fusil. C'est cette trilogie qui va constituer une construction poétique, qui décrit, avec amertume, l'état où se trouve celui qui ne peut plus jouir des privilèges de l'amour.

Puisée dans la vie chevaleresque des Imazighen, l'image du vieux chasseur qui ne peut plus manier ses armes signifie la perte désastreuse de la pratique habituelle d'une passion et d'une activité nobles, indissociables des pratiques sociales du groupe; cette image évoque, en effet, la recherche constante d'une proie, du gibier. Par extrapolation, elle rapproche ce vieux chasseur handicapé de l'image de ce bel homme d'antan, autrefois glorieux, conquérant des cœurs féminins, mais, devenu vieux aujourd'hui, il est acculé à l'impuissance et à l'incapacité de séduire et de conquérir.

Une autre image, celle du cheval, le blanc coursier développe celle de la belle femme pour laquelle l'homme doit posséder deux qualités pour devoir la mériter : une bonne santé pour être capable de la dompter (un solide cavalier) et une bourse pour l'entretenir (l'exigence d'un bel harnachement).

Dans ces deux distiques, la vieillesse constitue le seuil de la privation; une fois vieilli, un amoureux ne séduit plus. La distribution métaphorique par laquelle ces handicapes ont été associés aux images du « gibier » et du « blanc coursier », connote la disjonction définitive du vieux prétendant, privé désormais de la femme en tant qu'objet de ses convoitises.

Un autre handicap est largement évoqué dans ces chants : il s'agit de l'impuissance matérielle, c'est-à-dire de l'étroitesse, de la pauvreté. Ce fait constitue bien évidemment une grave incidence négative sur l'amour car ce handicap peut paralyser même celui qui jouit de toutes ses facultés physiques comme c'est le cas dans les vers suivants où la souffrance provient de l'étroitesse et du manque :

---

[1] In « *ISAFFEN GHBANIN* », p.64.

ma s da n tamum allig uḥlx [1]
yas amarg n trbatin d ma ggan lmḥayn!

Rien n'a pu me faire maigrir à en perdre la santé
Hormis l'envie des jouvencelles et toute sorte d'épreuves!

a wi nufa timlalin s wass [2]
a wi (y) a fad nnm a tsaɛiyya !

En plein jour ai-je rencontré des biches
Hélas, je ne disposais point de fusil!

mimc ittgga wul n wadda ysksiwn [3]
imṭṭi n tammt iddu wmxib ur t lliyn!

Qu'aura-t-il donc au cœur ce malheureux
Qui regarde couler un filet de miel pur
Et s'en va misérablement sans y goûter?

Il ressort de ces vers les lamentations de celui qui ne peut hélas jouir des plaisirs que peut procurer l'amour, à savoir les liaisons avec les belles femmes (les biches = *timlalin)* qui, pour être séduites, doivent être bien entretenues; cette privation d'ordre matériel chagrine le poète; il la crie, la dénonce; il en souffre, il en est malade, maigre *uḥlx (* = Je ne suis pas en bonne santé), il fait face au manque d'affection, à la privation d'une âme sœur et aux servitudes de la vie dure qu'il mène pour pouvoir subvenir aux besoins élémentaires de la vie alors que dans son entourage, les plaisirs ne manquent pas : « en plein jour, il rencontre des biches », les belles filles qui sont partout sur son chemin mais pour lesquelles hélas, il lui manque le « fusil », c'est-à-dire métaphoriquement l'argent; elles s'enfuient chaque fois qu'il s'en approche les mains vides (métaphoriquement les poches vides). Ces plaisirs, qu'il convoite et auxquels il aspire, coulent devant lui et lui échappent : il regarde amèrement couler devant lui ce

---

[1] Une variante figure dans « *ISAFFN GHBANIN* », p.116.
[2] Id. p.92.
[3] Id, p.60.

« filet de miel pur auquel il ne goûte pas »; c'est à la pire des privations que le destin l'accule et le confronte.

Dans le développement de ce contexte, le poète trouve ironiquement une expression appropriée dans le vers suivant par laquelle il assimile le cas de quelqu'un qui se trouve dans l'étroit et qui passe outre la délicatesse de sa situation pour vouloir jouir des plaisirs des femmes. Dans cette construction poétique, « l'aveugle » renvoie au démuni et le miel pur, produit de l'abeille, connote la belle femme et le spécimen rare que même les voyants, ***winna(y) ssuddan,*** ont du mal à voir; mais dans le sens imagé, il est fait allusion ici aux nantis en mal eux-mêmes d'une telle conquête :

idda wdrɣal a tizizwa a cm nadan [1]
akk ur t ufin winna (y) ssuddan !

L'aveugle s'en est allé chercher du miel sauvage;
Va donc, même les clairvoyants n'osent en trouver!

Cependant, dans ce jeu poétique sentimental, c'est parfois une femme qui ose reprocher à un homme sa froideur et son insensibilité, le prenant ainsi pour un incapable ou même pour un pervers; celui-ci réplique alors pour crier ce qu'il ressent au fond de lui-même en lançant cette *tamawayt* de mise au point où il lui fait savoir qu'un tel comportement est plutôt d'ordre matériel :

a (y) irdn n uzaɣaṛ ur idd is txxam ! [2]
taggurt awr ɣuri allig ur kun cilx!

O blé de la plaine, ce n'est pas que vous soyez mauvais
Me manque simplement où vous semer pour vous acheter!

Cette image du blé de la plaine, bien doré, développe métaphoriquement la beauté de cette femme à laquelle cet homme n'est nullement insensible comme elle le croit mais de laquelle le rebute et le détourne la situation de manque dans laquelle il se trouve; il émet à cet effet son regret pitoyable et pardonnable pour ne pas pouvoir prétendre à ses faveurs.

---

[1] Une variante figure dans *« ISAFFEN GHBANIN »*, p.60.
[2] Ibid.

Mais parfois, c'est de la vieillesse que se lamente le poète; elle le malmène en le privant désormais des plaisirs auxquels il était habitué pendant sa jeunesse :

a wa cm id iruran a tizi nw a/ [1]
wag bddl iɣṣan ixatarr s widda ymẓẓiyn !

Puissé-je retrouver mon époque
De gloire, échanger mes vieux os
Contre ceux d'un jouvenceau !

9- L'amour, l'émigration et la discrimination (sociale et raciale)

Le phénomène de l'émigration vers l'Europe et vers la France en particulier, a eu un impact très important sur les relations sentimentales amoureuses des Imazighen du Moyen Atlas. Ce phénomène a généré un important corpus poétique dans cette région car il a sensiblement touché et presque bouleversé les bases fondamentales qui géraient ces relations au sein de cette communauté depuis les temps immémoriaux.

En effet, à partir des années soixante, avec les premières vagues d'émigrés vers la France, ces relations prennent une nouvelle tournure où viennent entrer en jeu d'autres valeurs car à partir de cette époque, la voiture par exemple (la fameuse Peugeot 404!) vient désormais suppléer le cheval, autrefois fierté du galant Amazigh qui mettait derrière lui, sur la croupe de sa monture, la compagne qu'il enlevait vaillamment.

Pendant l'été, avec le retour des enfants du pays, ceux travaillant en France dans les mines de charbon du Nord, dans les usines Peugeot, Renault et Citroën… l'argent commence à sonner auprès des femmes; cet impact occidental commence alors à se faire sentir sur les relations entre les deux sexes; celles-ci, autrefois purement sentimentales, généreuses et spontanées, vont commencer à déborder de leur cadre culturel pour versr lamentablement dans celui de l'Occident qui les oxyde désormais.

---

[1] Une variante figure dans « *ISAFFEN GHBANIN* », p.54.

De petits centres sédentaires commencent alors à attirer les filles des contrées avoisinantes; elles lâchent traîtreusement ceux de leur espèce qu'elles fréquentaient dans les monts et les vallées qu'elles remplissaient de leurs *timawayin*. Des soirées sont désormais organisées dans des maisons en béton armé construites grâce à l'argent de l'émigration; ces soirées s'organisent autour d'orgies de vin, de cigarettes, de musique… Et comme des mouches, les filles s'agglutinent autour de ces hommes revenus du monde occidental richement parés et distribuant gracieusement cadeaux et billets de banque.

Marginalisés et frustrés sexuellement dans le pays étranger où ils sont presque exilés, ces émigrés reviennent dans leur pays pour s'extasier, « s'éclater » et se défouler; ils exhibent partout et d'une manière revancharde, leur « richesse » devant ceux qui les méprisaient autrefois lorsqu'ils étaient démunis.

Alors, se sentant humiliés, méprisés, trahis par celles mêmes qui les convoitaient, les jeunes restés au pays, attaquent, sans merci, par le verbe ceux qui les écrasent désormais par la matière, par « l'argent sale de l'Aroumi ».

Cette secousse sociale était tellement grave d'autant que ceux qui s'affichent désormais avec ces filles au volant d'une voiture garée devant une belle maison en béton armé, étaient dans leur majorité, sinon dans leur totalité, d'anciens bergers, des métayers, des puisatiers, des forgerons…tous ceux issus de cette catégorie sociale que l'on considérait autrefois dans les milieux amazighs comme inférieure et marginale.

Ce sont ceux de cette espèce qui n'ont pas hésité un instant à répondre à l'appel de l'aventure de l'émigration, considérée à l'époque comme perverse car elle conduit directement vers « Aroumi »[1] qu'on vient à peine de chasser du pays.

Une certaine discrimination sociale s'installe alors et devient parfois même du racisme pur et simple, car la plupart de ces émigrés étaient de couleur basanée; c'étaient surtout les descendants du Sud-est du pays, ceux qui venaient faire les ignobles besognes chez les seigneurs des lieux, vaniteux possesseurs des terres, des chevaux, des troupeaux d'ovins et de

---

[1] *arumi* vient étymologiquement de Romain par opposition au Maure mais dans son sens strict ici, il renvoie au Chrétien et spécifiquement aux Français pour les marocains.

bovins, de splendides tentes noires tissées à la laine et aux poils des caprins,… mettant toute une horde d'hommes de cette espèce à leur service.
Ce sont alors ces « petits princes des montagnes » qui se sentent lésés par l'émigration qui les défavorise et les dévalorise devant les femmes qui sont désormais séduites par tous les avantages et les profits que leur procurent ces émigrés. Cette société où tout était ordonné autrefois, se retrouve sens dessus dessous; c'est bien ce de quoi, certaines images contenues dans les vers suivants, vont nous rapprocher :

iwin d imksawn ṭumubil n frans [1]
ay ayd i (y)jran ixub y wḥrruy !

De France des bergers ont ramené des automobiles
Malheur à moi, malheur à leur conduite!

brrax cm a ṭaksi d iḥry uqbli
iccar uzamma d liṣans d uqzdir !

Je renonce à toi ô voiture conduite par un basané ;
A ses mauvaises odeurs se mêlent essence et fracas de la tôle!

ad ur c inqq a wul nc adday tannayd ayt frans [2]
iwin d ṭumubil ku ca d nnuba ns a yumẓ !

Ne te tourmente guère si les émigrés de France
Ramènent des voitures; chacun a son tour!

La voiture, symbole de supériorité et gadget valorisant l'émigré aux yeux des femmes, constitue un motif très puisé dans cette poésie. Dans le premier distique, on dénonce cette incompatibilité entre l'objet possédé, la voiture, et son possesseur qui n'est autre que le berger d'antan; la voiture qui était le privilège des notables (le Caïd de la tribu enrichi par sa collaboration avec les français, les hauts fonctionnaires de l'État, les militaires

[1] Premier distique d'une *tamawayt* figurant dans « *ISAFFEN GHBANIN* » p.204.
[2] Une variante figure dans « *ISAFFEN GHBANIN* », p.204.

hautement gradés, les colons…), se retrouve paradoxalement et bizarrement aujourd'hui entre les mains d'une frange des parias de la société; c'est avec grand regret que le poète la lorgne entre les mains de ce chauffard qui sème le désordre par sa mauvaise conduite au double sens du terme.

Néanmoins, dans le second distique, devant le même spectacle, un autre poète appelle à l'évidence et à la clairvoyance en rappelant l'instabilité des choses selon laquelle rien n'est garanti dans ce monde d'ici-bas.

Dans le distique suivant, cette voiture en possession d'un basané, d'un homme de couleur, autrefois serviteur de l'Amazigh seigneur des montagnes, possédant un cheval et une grande tente noire, suscite un remous dans les relations sociales de la région : comment une belle femme ose-t-elle monter dans cette voiture que conduit cet « homme de couleur » réputé par ses mauvaises odeurs, constituant le plus souvent la risée des « blancs » ; c'est une atteinte à la dignité de tous les Imazighen de voir une quelconque belle femme des leurs s'aventurer à se lier à un homme de couleur; contre celle-ci on va désormais être très dur :

a tatbirt tudjid d lɛib y iḥmmamn [1]
ass ay tumẓd afrux uhaqar ad iggan tama nnm !

O colombe, des ramiers l'opprobre a encouru le jour où
Tu as pris du corbeau le petit qui couche dans ton nid !

a zzin mi yggan uqbli g wrbi : [2]
max is da y ttri lḥlib ircan !?

Ô beauté qui prend un Noir dans ses bras !
Ne sais-tu que le lait est sensible aux saletés ?

Cette image de la colombe, des ramiers et du corbeau plonge dans une discrimination raciale notoire; elle met en exergue ce que ressent un « blanc » quand une belle femme blanche, la « colombe » à laquelle il aspire, tombe dans les mailles d'un « noir », le « corbeau »; les métaphores filées du racisme sont

[1] Une variante figure dans « *ISAFFEN GHBANIN* », p.204.
[2] Id. p.210.

développées ici par les images distinctives du ramier, de la colombe et du corbeau; elles sont poétiquement associées en vue de souligner le paradoxe relationnel qui sévit désormais dans la société amazighe où le respect d'un certain ordre est de mise; l'image du « corbeau qui couche dans le nid de la colombe » rend cette opposition perceptible entre le noir et le blanc en tant que couleurs mais profondeur, c'est le développement d'un sentiment de haine raciale.

Une autre image discriminatoire associe dans le second distique le lait, en tant que matière blanche représentant la « belle blonde » et celle des saletés, renvoyant dans le contexte, à l'homme de couleur auquel elle se lie.

Cette discrimination, qui existe d'ailleurs depuis longtemps, se trouve attisée et amplifiée par le phénomène de l'émigration qui lui donne une autre dimension en imposant la loi de l'argent qui valorise désormais la personne et qui porte atteinte aux traditions de la société. Aujourd'hui, ce n'est plus le valeureux et courageux cavalier qui peut attendrir et séduire le cœur d'une belle femme; c'est plutôt un quiconque qui peut enlever à bord de son automobile, les belles femmes qui font désormais abstraction des couleurs et des origines.

Cependant, le jeune amzigh resté au pays persiste dans sa fierté et se réjouit d'être resté chez lui; il rappelle poétiquement à l'émigré qui croit le mépriser, la misère sexuelle et toutes les misères affectives qu'il vit dans le pays étranger qui exploite à outrance sa force physique et lui nie toute sensibilité affective.

Dans le distique qui va suivre, c'est le thème de la « *Réclusion solitaire* » de Tahar Ben Jelloun[1] que nous allons retrouver bien exprimé poétiquement pour relater la misère sexuelle des émigrés des années soixante, parqués dans des baraques de chantiers comme des forçats. Dans ce vers, l'enfant resté au pays se vante d'être comblé sur le plan sexuel et se réjouit de sa satisfaction en quantité mais surtout en qualité de celles qu'il fréquente ici chez lui sans encombre; il exprime ceci par l'image des « calices des fleurs qui le rassasient », c'est-à-dire les belles filles qui l'entretiennent affectivement à satiété :

---

[1] Roman psycho-sociologique sur la misère sexuelle des immigrés en France publié en 1973 chez Denoël.

awa llix g lmyṛib tijdjiyin ay tettax [1]
iwa tcix tijdjiyin ur idd amm fakans ! [2]

Au Maroc suis resté, de calices de fleurs suis nourri
De ces calices suis rassasié non comme les émigrés !

Cependant, bien que ces chants d'amour constituent un exécutoire tout à fait licite et légitime, ils doivent s'exprimer en dehors de toute grossièreté, en camouflant par des euphémismes, des analogies, des allégories ou des allusions, des traits jugés osés. Cette pratique est imposée par le caractère pudique de ces chants, pudeur dictée surtout par l'Islam en tant que code de conduite admis par le groupe. Ces poèmes émanent de certains imaginaires des amoureux qu'enveloppe un univers intemporel et idéalisé, à la recherche d'une consolation qui puisse venir à bout de leurs tensions et leurs souffrances.

Ainsi comme le montrent les nombreuses images que comportent, sans exception, les échantillons traités dans ce corpus, ces poèmes sont une expression codifiée de l'interdit, permettant l'éclosion d'une forme d'amour courtois, correspondant à un besoin chez l'être amazigh (homme et femme) de satisfaire aux exigences d'une fibre sentimentale rarement manifeste. Dans cette optique, cette *tamawayt,* comme tant d'autres d'ailleurs, peut illustrer bien ce phénomène rhétorique :

kkan d iḥyyaḥn tamazirt
a (y) uccn aly s adrar isigg
axd bab n lmal ixf !

Les rabatteurs sont dans le pays
Ô chacal, regagne la montagne !
Le gardien du troupeau me tient à l'oeil !

Dans cette *tamawayt,* une femme qui est allée discrètement au rendez-vous de son amant, s'aperçoit, en arrivant dans les bois, que quelqu'un s'y trouve et qu'une conspiration se

[1] Figure en complément d'une *tamawayt* dans « *ISAFFEN GHBANIN* », p.204.
[2] *fakans :* sobriquet par lequel on désigne les émigrés car étant illettrés, ils articulent mal le terme « vacances » qu'ils disent venir passer au pays.

prépare; alors, en guise d'avertissement, elle lance cette *tamawayt* où elle avertit poétiquement son amant, devenu métaphoriquement ici le « chacal » en lui insinuant l'ordre de ne pas s'approcher d'elle à cause de la présence des « rabatteurs » (la présence d'un oeil ennemi).

Dans ce chant, tout un champ pastoral est activement développé : le message se trouve ainsi codé pour que seul un initié puisse parvenir aux cimes de sa portée symbolique qui s'érige en signes à saisir dans l'image du chacal (l'amant) en tant que prédateur, en relation avec sa proie, une brebis (l'amante) sous étroite surveillance; les rabatteurs, métaphoriquement les espions et *bu lmal,* le « propriétaire du troupeau », c'est-à-dire le mari ou le tuteur, développent un champ sémantique où l'avertissement devait parvenir à l'amant sans éveiller le moindre soupçon chez l'entourage. L'amante, femme mariée ou jeune fille sous étroite surveillance de sa famille, est parvenue poétiquement à sommer son amant pour qu'il prenne le large.

III- POESIE DITE DE « RESISTANCE »

1- Introduction

Parallèlement à la lutte armée qu'avait nécessitée l'occupation française au Maroc, une poésie guerrière était née dans l'Atlas central marocain. Dans les contrées amazighes de cette région, des chants ont accompagné et pérennisé tous les événements douloureux et tous les exploits de la guérilla ; ainsi tout au long de cette période historique est-il constitué un fonds poétique indéniable.

En effet, à côté des armes et, même après que celles-ci s'étaient tues, les mots tonnaient et n'ont jamais cessé de tonner pour maintenir en vie cette histoire sanglante, de nos jours encore non oubliée.

Cette poésie a saisi les événements dans leur déroulement, les a immobilisés et immortalisés malgré l'usure du temps. Dans son combat contre les « mécréants » qu'étaient pour lui les Français et leurs acolytes, l'homme amazigh menait, rage au cœur, son combat : il luttait arme à la main et quand il n'en disposait point, il usait de sa langue.

Cette poésie célébrait les victoires, pleurait les défaites, dénonçait la bassesse de certaines âmes, celles qui avaient contribué à la souillure de l'honneur de l’homme amazigh par leur traîtrise et leur collaboration à la perte de son éden, sa montagne, cet espace qu'il s'était accaparé depuis longtemps et qui constituait son havre depuis toujours.

Ainsi, de la prise d'El Hajeb (près de Meknès) jusqu'à celle de Tazizaoute (au haut Atlas), en passant par d'autres lieux où l’affrontement armé était sans merci, tant de chants, tant de poèmes, sous diverses formes, ont été dits, émis et ont coulé et circulé de bouche à oreille, de génération en génération. Tant de chants ont été dits pour perpétuer cette révolte spontanée, innocente, qui prônait légitimement le refus de cet Autre, intrus et envahisseur, dont la pénétration allait au-delà de la dimension géographique pour devenir viol par-dessus la violation.

Ces chants mêlent la haine au regret, la fierté à la fatalité pour conjurer le sort et pleurer en même temps le présent et le futur d'un peuple qui a vu sauter pour la première fois, son dernier bastion, son fief qu'il a toujours défendu avec véhémence et qu'il a défendu de la même manière lors de cette occupation ; il l’a fait ainsi jusqu'à la dernière cartouche mais pas au dernier "mot", sa consolation de toujours.

Et chaque mot justement, chaque terme de cette poésie, constitue une cartouche, un canon toujours disponible à tonner, à viser l'ennemi, à lui signaler l’invincibilité, l’éternité, du moins celle de la mémoire de ce peuple.

Ces poèmes dits de « résistance » dont nous présenterons seulement quelques échantillons, constituent un cri, une complainte et une plainte provenant des blessures profondes d'un peuple et d'une culture touchés dans leur amour propre. Ils constituent un puissant cri déchirant les cieux, couvrant des ères et des espaces pour nous parvenir aujourd'hui sans avoir rien perdu de leur vigueur, de leur splendeur, toujours intacts car d'or ils sont.

Ces poèmes dits anonymement dans certaines circonstances, dans certains lieux, expriment ce que tout un peuple, un pays avaient enduré. Ils disent leur nostalgie à une époque révolue et leur prédiction pour ce que sera leur lendemain marqué à jamais par tant de blessures.

Cependant, il est à signaler que si le thème de « la Résistance » est commun à l'ensemble de ce corpus, il sera intéressant de voir comment dans chaque cas, à travers le temps et l'espace, ce thème se manifeste dans de différentes dimensions. Il faudrait voir comment dans chaque cas et chaque genre, cette poésie, grâce à ses composantes stylistiques, linguistiques et rythmiques, nous présente et nous représente ces événements dans leur ferveur et leur ampleur ; comment, dans cet ultime recours qu'elle constitue pour lui, l'Amazigh s'ingénie à se défendre autrement, grâce à elle, quand son ennemi s'avère supérieur à lui matériellement.

Dans cette poésie, nous allons voir aussi comment la religion constitue le moteur, le catalyseur de la dissidence et de l'opposition. Elle constitue, comme on le verra dans l'analyse qui suivra, la trame lexicale et pragmatique des poètes qui affrontent pendant la colonisation, en croisant les mots, l'autre camp, celui des soumis, des « hérétiques », des « renégats ». C'est une poésie où l'on ressent la cristallisation de tous les espoirs autour d'Allah, du Prophète et des marabouts chefs de confréries religieuses et gerrières.

Mais c'est aussi une poésie de la réalité historico-sociale du groupe, où sont exprimés les sentiments identitaires et ethniques. Ainsi, dans cette poésie, on ressent une certaine allergie à toute contrainte venant de l'extérieur du groupe et de la communauté; on retrouve cette conduite qui s'inscrit dans la liberté née d'un milieu où un certain ordre coiffe ce que l'ont croit être un désordre même durant la période appelée « Siba » (de l'étymologie arabe voulant dire "déchaînement"). Laquelle période considérée à tort comme anarchique, mais où la communauté amazighe connaissait une certaine organisation grâce à ses us et coutumes et surtout grâce aux marabouts qui jouaient un grand rôle par lequel ils étaient par la suite à l'origine de cette résistance tournée au « Jihade », c'est-à-dire en guerre sainte contre l'occupant français. Ces guides spirituels allaient aussi, comme vont le montrer certains poèmes, être malheureusement à l'origine de plus d'une frustration et d'une amertume, ressenties profondément par les fidèles quand l'un de ces guides les avaient balancés (les fidèles) traîtreusement après les avoir entraînés dans la voie de la lutte armée.

2- Conjonctures socio-historiques

Cette poésie dite de « Résistance » peut, selon les événements qu'elle décrit et qu'elle prend en charge dans son expression, être divisée en volets distincts.
En effet, comme toute production littéraire, cette poésie est strictement liée à la conjoncture dans laquelle elle se produit ; elle se trouve de ce fait marquée par les conditions socio-historiques et socio-économiques où elle a vu le jour ; elle en est donc née et en est le reflet exact et confirme, sans conteste, le rôle annaliste du poète amazigh, barde et porte-parole de sa société.

Dans sa distribution et le fondement de son fonds poétique, on doit suivre attentivement l'évolution des événements historiques qui ont marqué le pays dès le début de la colonisation française jusqu'à la soumission totale du pays.
Nous distinguerons donc, dans cette optique, la poésie de la période allant de 1907 à 1920 où l'on va également distinguer deux moments importants quant à la sémantique de cette poésie puis la période s'étendant entre 1920 et 1932 marquée par la tombée de Tazizaout et celle presque de tout le pays. Sémantiquement, nous allons constater à travers la distribution de ce corpus, deux grandes périodes :
a- celle où il va être question pour les poètes de faire le constat amère de voir la colonisation s'installer rapidement dans le pays et surtout dans les grandes villes et les grandes plaines du pays. L'Amazigh, bien qu'encore confiné dans ses montagnes, se sent touché par cette présence qui le menace ; ainsi le barde va-t-il pleurer ce constat et faire circuler la mauvaise nouvelle dans le territoire et inciter à l'union et à l'organisation contre cet ennemi commun à tous les marocains; cette union s'imposait surtout quand le Sultan Moulay Hafid abdiqua et signa le traité du Protectorat (1912).
b- La période où après cette signature, toutes les forces vives du pays se réveillent et il va en être question dans les compositions poétiques des bardes amazighs; la résistance est désormais réelle et le climat se présente comme favorable (les événements de la première guerre mondiale aidant) et cette résistance va apporter ses fruits et va faire goûter au colonisateur de sanglantes défaites ; les poètes s'enthousiasment alors à chanter ces victoires et à les célébrer dans leurs diverses compositions.

3- Organisation du fonds poétique dit de « Résistance »

A- L'invasion du pays par la France commence par le Nord-Est, l'Ouest avec l'occupation de Casablanca, la conquête de la Chaouia et du Tadla, des villes intérieure de Fès et de Meknès et l'occupation de Boudnib au sud-est. Cette déferlante des troupes françaises, même encore loin des confins des contrées du Moyen Atlas, va susciter chez le poète amazigh un grand intérêt et une grande inquiétude surtout parce qu'il y voit l'imminence d'un danger inévitable. Il commence à en rendre compte avec amertume et avec prophétie aussi parfois ; dans cette avancée à partir de plusieurs fronts (de l'Est à partir de l'Algérie et de l'Ouest à partir de Casablanca), son arrivée dans les contrées amazighes n'était pour les poètes qu'une question de temps :

fransis iḥrc d a wi ! yiw buεnan, [1]
ay ayd isbdda , irẓa bcara

Ah, que le français est actif ! A pris Bouânane[2],
A écrasé toute résistance, a détruit Bechar [3] !

a budnib djmε d ddunit γifun ; [4]
llatmmnzaγn imunslmn d iṛumin aflla nnun !

Ô Boudnib [5] ! Le monde s'est concentré autour de toi,
Lieu d'affrontent entre musulmans et chrétiens !

ad awn awin timizar ar k^wn smraran, [6]
a tackim ar turzzum ansa y tilim !

---

[1] Figure dans « *Arsène Roux, POESIES BERBERES de l'époque héroïque, Maroc central (1908-1932).* Edition établie par M.Peyron. Edisud/ 'bilingues, p. 81 mais avec des modifications de transcription et de traduction.
[2] Lieu du Maroc Oriental, limitrophe de l'Algérie.
[3] Lieu désormais faisant partie du territoire algérien.
[4] Distique Figurant dans *« Arsène Roux… »*, p.82 mais avec nos modifications de transcription et de traduction.
[5] Lieu du Maroc Oriental, limitrophe de l'Algérie d'où est venu l'occupant français.
[6] Distique figurant dans « Arsène Roux… », p.81.

Vos contrées ils occuperont, vous pousseront à la
Délation, vous chercherez où vous réfugier !

tlla lqcla g umyas llant g uguray [1]
tlla g umcla yiwy unṣṛani ddunit !

Une caserne est bâtie à Amghas[2], une à Agouray[3]
Une autre à Amchla[4]; de tout le pays s'est emparé le Chrétien [5] !

iya mulay lḥasan timṣriyin iya ṣummɛat [6]
zziy axnzir ay mi ar ibnnu timdinin !

Moulay Hassan [7] a érigé étages et minarets
Cependant c'est au porc[8] qu'il construisait ces villes!

a ḥmriyya a ḍar dbiby a wi lmxzn immut [9]
lla ssaran inṣṛaniyn ur datggʷdn aḍu !

O Hamrya[10]! Ô dar Dbibegh[11]! Le Makhzen n'est plus!
Les Chrétiens s'y pavanent en toute quiétude!

Cependant, après la fin de la première guerre mondiale et à partir de 1920, la France redouble d'efforts et intensifie sa lutte contre cette région où elle a dû pendant un long moment ralentir son avancée après avoir payé un lourd tribut.

Il est désormais question de deux forces inégales qui s'affrontent où seule la foi, et la croyance divine constitue l'arme fondamentale de cette résistance affaiblie et meurtrie. La France,

---

[1] Figure dans « Arsène Roux… », p.81.
[2] Lieu-dit situé entre Adarouch et Azrou (Moyen Atlas).
[3] Situé près d'El Hajeb.
[4] Ibid.
[5] Renvoie aux Français.
[6] Figure dans « Arsène Roux… », p.82.
[7] Le Roi Hassan I
[8]Image métaphorique dépréciative et négative du colonisateur français : culturellement le porc est un animal puant et religieusement sa viande est prohibée.
[9] Figure dans « Arsène Roux… » p.82.
[10] Nom d'un quartier renvoyant par métonymie à Fès.
[11] Id. mais pour Meknès.

plus déterminée que jamais et grâce à des armes de plus en plus sophistiquées, va désormais continuer son avancée pour écraser cette force qui lui résiste inlassablement. Alors, de soumission en soumission, le poète ne fait que le constat amer de ce revirement de situation et décrit, rage au cœur, ces moments infernaux où « même Dieu n'a pu venir au secours de ceux qui l'imploraient jour et nuit » et qui pensaient que la victoire leur revenait de plein droit en tant que combattants de Dieu, défendant sa cause que constitue la religion de l'Islam, contre les « mécréants » venus la souiller, altérer leur foi et menacer la sainteté et la sacralité du pays :

ad nall i fas ad ac allx a mcnas/ [1]
a ṣfru a tabadut han iṛumin zlan ax !

Je vous pleure ô Fès, ô Meknès ô Agouray /
Sefrou et Tabadout! Les Chrétiens nous ont dispersés!

idda Fas d Mcnas idda ṣfru d ḍḍarlbiḍa [2]
is ur idd aynna s itcib uhaqar g ɛari ?

Perdues Fès et Meknès, Sefrou et Casablanca/
Ceci ne fera-t-il blanchir le corbeau des monts?

ut a muḥa u sɛid ussri ha(y) arumi dat ac ! [3]
ur isul i wnna di(y) raḥ ljihad ad iqim !

Frappe d'estoc et de taille Ô Moha ou Saïd/
Des Ayt Sri [4], le Roumi te fait face! Comment
Devant le jihad[5] ne pas se sacrifier?

iny muḥa u sɛid awras ns ur iqdda ca [1]

---

[1] Une variante figure dans « Arsène Roux…. » p.91.
[2] Ibid.
[3] In « *Arsène Roux* … » p.91 mais avec une traduction complétement différente de la nôtre.
[4] Moha ou Saîd est le grand Caïd des Ayt Ouirra ayant commandé les forces vives des résistants des Ayt Ouirra et de tous les Ayt Sri à El Ksiba et ses environs quand les français avaient connu leur premier échec face à la montagne qui les avaient fait souffrir énormément.
[5] La guerre de foi

ur innuli brziggu lkur as tn ikkat !

Moha ou Saïd chevauche son destrier
Rouge-brun, mais ne peut rien contre
Les obus que lancent les partisants[2] !

tɣra(y) ac tmazirt a (y) aẓayyi bddat as ! [3]
lɛdda nna s kʷun id iẓẓɛ uxnzir ayd ɣuṛun !

Le pays en appelle à toi ô Zayani[4] face à l'ennemi
Dresse-toi! Tu détiens les armes
Nécessaires pour courir sus au porc!

Dans ces chants, l'imminence du danger pour l'Amazigh est évidente; il y révèle avec regret les lieux déjà occupés par l'envahisseur et fait appel aux grands guerriers, aux braves pour venir à la rescousse du pays : il fait appel à Moha ou Saïd ou Sri encore leader de sa région, au Zayani, c'est-à-dire à Moha ou Hammou Zayani bien armé car étant équipé auparavant par le pouvoir central pour mâter les révoltes des tribus Ichqiren[5] et ayt Zdeg[6] (Pendant le règne de Moulay El Hassan Premier surtout).

Beaucoup de chants vont dans ce sens, incitant les Imazighen à oublier leurs anciennes querelles et à s'unir pour faire face à l'ennemi de l'heure, *Aroumi* (le chrétien), c'est-à-dire l'occupant français.

Sillonnant alors les régions encore insoumises, les *imdyazn* assurent en permanence la circulation de l'information et attisent la haine contre l'ennemi; dans cette démarche, ils véhiculent des chants de deuil, de regret, de frustration mais surtout ils relatent les combats glorieux des tribus, louant la bravoure et la coriacité des

[1] In « *Arsène Roux …* » p.91 mais avec une traduction complétement différente de la nôtre.

[2] Troupes composées de combattants marocains ralliés aux français contre les leurs.

[3] in « *Arsène Roux …* » p.92 mais avec une traduction complétement différente de la nôtre.

[4] Allusion à l'illustre Moha ou Hammou caïd des Tribus Zayanes.

[5] Tribus de la région d'El kbab, ennemis jurés des zayanes avant l'arrivée des français.

[6] Tribus de la région de Mrirt, également ennemis de longue date de Zayane pour cause des terres et des pâturages.

grands meneurs des différentes régions comme Sidi Rhou chez Ayt Sghrouchène et Ayt Ndir, Moha ou Hammou chez les Zayan, Moha ou Saïd chez les Ayt Sri pour arriver dans leurs ultimes louanges à la confrérie des Imhiouach dont le dernier chef fut le fameux Sidi El Mekki dont on parlera beaucoup dans cette poésie dite de « résistance ». Ils stimulent ainsi leurs auditoires et les enrôlent dans le combat.

Ces chants relatent, d'un bout à l'autre, tous les événements couvrant l'aire du pays amazigh de l'Atlas central du versant sud du Haut Atlas et développent ces événements au jour le jour, alimentant ainsi la mémoire collective qui se consolide chaque fois que le danger se sent très proche :

yiwḍ d uṛumi bnan i zɛir ggʷ ammas [1]
silun i lɛlumat g fas yuẓd d ifassn ɣur i !

Le chrétien est arrivé, en plein pays Zaïr a construit
Des postes, sur Fès a planté ses drapeaux,
Sur mon pays veut étendre ses mains conquérantes !

ikka d bujjaɛd ikka d tafudayt idda d s inqqizn [2]
gʷdx a bu lbruj a kʷn issikl !

Il est passé à Boujaâd passé à Tafoudeit,
A Chaque bond il avance, je crains Maître
Des Tours[3] qu'il vous atteigne !

Dans ces deux chants, l'inquiétude s'installe chez le poète amazigh : le danger était désormais grand à ses yeux du moment que deux symboles très significatifs qu'il évoque sont tombés : le premier symbole est Fès, capitale politique, spirituelle, économique et religieuse du pays est tombée! C'est le cœur du pays qui est atteint. Le deuxième symbole, Moha ou Hammou Zayani *bu lbṛuj,* le « maître des tours » est désormais dans le point de mire

[1] Figure dans « Arsène Roux … » p.73.
[2] Ibid, p.79.
[3] Allusion à Moha ou Hammou Zayani dont la batisse située sur la rivière de l'Oum Er-Rabiâ à Khénifra était ornée de Tours.

de l'ennemi car celui-ci est installé à proximité, à Boujaâd[1] et dans le pays Zaïr[2].

Si Moha ou Hammou tombe, c'est toute une puissance qui s'en ira et toute la résistance amazighe avec : khénifra et Moha ou Hammou, en tant que remparts solides contre l'occupant, reviennent inlassablement dans ces chants; d'abord en tant que force sollicitée, ensuite comme force célèbre par ses glorieuses victoires et dans un dernier volet, comme signes avant-coureurs d'une défaite imminente présagée d'abord par la défaite de celui-ci (de Moha ou Hammou) ensuite par le ralliement de ses propres fils aux forces françaises qui l'ont défait et chassé de son fief, Khénifra.

Dans l'enchaînement chronologique des événements historiques de cette odyssée, les chants continuent à couler et à ruisseler, miroitant dans leurs ondulations la situation des malheureux Imazighen livrés à leur sort devant cette force à jamais déterminée à les mâter dans leur fief même, au fond de leurs montagnes jamais atteintes par une quelconque force.

Néanmoins, quelle que fût la supériorité de cette force, les ***imdyazn*** amazighs avaient, pour un moment, le loisir de savourer dans leurs chants des victoires restées à jamais gravées dans la mémoire collective de cette région, à savoir ce que l'on appelle couramment ***tin lhri*** [3], littéralement celle de Lehri (la célèbre bataille de la localité de Lehri dont elle porte le nom et où Moha ou Hammou avait fait subir une cuisante défaite aux troupes françaises à l'entrée de khénifra) et celle dite ***tin mrraman*** [4], bataille portant elle aussi le nom et l'appellation du lieu où elle s'était déroulée; c'était au lieu-dit Merraman à l'entrée ouest d'El Ksiba

---

[1] Ville entre khouribga et Oued-Zem mais évoquée surtout en tant que centre spirituel (Zaouia des Cherkaouis).

[2] Grandes tribus arabophones s'étendant des environs de Rabat jusqu'aux frontières ouest des tribus zayanes.

[3] IL s'agit de la célèbre bataille d'El Hri à proximité de Khénifra ayant lieu le 14 juin 1914.

[4] La bataille de Merraman a eu lieu à El Ksiba les 8 et 10 juin 1913.

Ces deux célèbres batailles composées en ballades événementielles ***timdyazin n-lmjriyat*** relatent deux victoires écrasantes des Imazighen sur les troupes françaises et leurs alliés; les annales de l'Histoire elles aussi les ont retenues pour leur ampleur.

que les Ayt Ouirra à leur tour, avec à leur commandement Moha ou Saïd, ont écrasé les troupes françaises venues de Kasba-Tadla.

***a- tin lhri*[1] : Poème de la bataille d'El Hri (Khénifra) :**

1. *ad ac inix awinn zzig i inɣmisn ṣḥanin*
2. *ɛam ṛbɛṭaɛc ag ikkr uṛumi yawi c a yiḍ*
3. *a wa muḥnd uḥmmu jaj wusu ns aɣr di ddan*
4. *ira (y) a t amẓn iyyas ṛbbi lxir iraḥ as*
5. *yaɣ aflla wḥdadi irẓm i wtsaɛiy*
6. *yin iẓiyyan ammi d afrun iṣuggann n ɛari*
7. *diss ay tyam ammi d afrun iṣuggan n ɛari*
8. *diss ay tyam ammi d iẓẓɛ ṭir araw u fullus*
9. *d as iḍḍuṛ afrag amzn t ar tn isɣmummuc*
10. *ira rbbi tfrujiyt ns isrs lkufat*
11. *aha yin nnfḍ ad d iwt iss aflla n lɛwari*
12. *da d ikkat s ddruq amẓn t iɛrrimn s ufus*
13. *iwa dɛn i tfrujiyt nc iwa cgg aytt iran*
14. *da t ikkat s uxdmi da(y) iɣrs as ar itfriris*
15. *diss ay nnan imaziɣn ur illi ɣas nnican*
16. *diss ay yan amm urburi nna(y) cdan asafar*
17. *sbɛa xs lḥukkʷam ay ttutin gʷ acal*
18. *qiman s anẓaṛ d tafuct aqdiɛ n wussann*
19. *allig irṣud kʷninir allig ar ti nttasi*
20. *iṭiqs uxnzir innɣl uflus ɣr acal*
21. *innac buskur*[1] *a wnna d iddan ɣr aman*
22. *ad isw axmmuj azddag ur yad qimin*
23. *unna yḥaḍṛ ad utn mɣar ɛlan lɛafit*
24. *max is tggʷdn adday tili tiritt uṛumi*
25. *illa ṭarix imaziɣn uɣa tmḥunt tirra !*

---

[1] Le même titre figure dans « *Arsène Roux…* » pp.171-177, mais sans nulle ressemblance si ce n'est pour les distiques 18, 19 et 23.

Traduction

1. De moi reçois des paroles exactes et sincères
2. C'est l'an quatorze qu'est venu le Chrétien la nuit;
3. Au foyer de Moha ou Hammou il s'est dirigé
4. Il voulait l'attraper mais Dieu l'a sauvé
5. Il s'est mis sur son destrier et de son fusil il s'est servi
6. Les Zayanis fusèrent comme des aigles en vol
7. Comme des aigles en vol vous étiez en ce moment-là
8. Et eux comme des poussins chassés par l'aigle[1]
9. Qui les intercepte et les coince autour du jujubier où ils tournoyaient
10. A l'ennemi ayant installé contingents et armes Dieu a destiné la tragédie
11. Sur la colline il a installé sa batterie pour bombarder les monts
12. Mais les jeunes s'en ont emparé alors qu'elle lançait ses obus!
13. C'est toi ô ennemi qui voulais cette tragédie!
14. Les guerriers égorgeaient l'ennemi qui convulsait de douleur !
15. A ce moment-là les Imazighen[2] ne croyaient qu'au tir précis.
16. A ce moment-là l'ennemi était comme aspergé d'insecticide!
17. Parmi eux sept hauts gradés gisaient morts au sol !
18. Ils étaient restés sous la pluie et le soleil des jours durant
19. Le Colonel[3] puait quand on l'évacuait
20. Il éclata et sa bedaine traînait au sol
21. L'Oued Bousqour avertit ceux qui viennent se désaltérer
22. Que ses eaux sentent désormais la puanteur!
23. Ceux présents ce jour-là ne craignaient guère le combat!
24. On ne craint plus rien lorsqu'on attaque Aroumi!
25. L'histoire des Imazighen ne peut l'occulter!

---

[1] Image donnée aux combattants Zayanes contre les Français.
[2] Allusion aux combattants ayant participé à cette bataille.
[3] Il s'agit du colonnel Laverdure.

b- *tin mrraman*[1] : poème sur la bataille de Merraman à El Ksiba

Cette bataille est connue aussi sous le nom de ***till'ḥdd***, littéralement « celle de dimanche », allusion au jour où elle avait eu lieu mais aussi parce qu'elle avait coïncidé avec le jour du marché hebdomadaire des Ayt Ouirra :

1. *ac bdrx s imi ac i zzurx a mulana*
2. *ṣlli ɛala mulay muḥmmad a ssas n wawal*
3. *rix ad i tḥaḍrd i wass nnag illa wnyama*
4. *trx awn a ṭlba a yɛbbadiyn n lquran*
5. *a (y) ayt talluḥin a yɛbbadiyn n tcafiɛ*
6. *ut a muḥa wsɛid ussri ha (y) aṛumi dat ac*
7. *ur isul unna di (y) raḥ ljihad ad iqqim*
8. *rix a tḥaḍrd i wass nna g ikkr ufrtaqas*
9. *rix a tḥadṛd i wass nna g intl wacal*
10. *kkix d tiywrdin afx d idammn imṛṛy wacal*
11. *ḥzzmnd ayt uyrra amm lanbiyya*
12. *tmmud a k^wninir y uzuggar*
13. *kkixd tiywrdin afxd idammn n lmrawiḥ*
14. *awa ṭrrḥ a yucn awy g wbulxir*
15. *iyyac rbbi lxir xlan id war ddin*
16. *a yuccn uzzɛn ac irkkabin n tclḥiyin*
17. *kkix d tuf lxir afx d saliggan*[2] *ifsr iḍaṛṛ*
18. *iwyn luḥuc i saliggan tiwjjiwin*
19. *ar isungʷu ḥdducan*[3] *y tizi nc a mṛṛaman.*
20. *iwḍn ammas yan amm inugʷuḍn utn wuccann*
21. *uzzlan idammn n laliju ḥmll isunif*
22. *awa swan imudil y tizi nc a mṛṛaman*
23. *yan ayt uyrra talli n ssuḥaba xlan iṛumin*
24. *talli lḥdd awi tkkr taggʷut y mṛṛaman*
25. *awa xlan iṛumin i tadawt n mṛṛaman*

---

[1] Ce poème a été recueilli auprès de Moha Gnini par Mohamed Oulmghni pour son mémoire de licence soutenu à la faculté des Lettres de Béni Mellal en juin 2004.

[2] Réalisation de « colonnes » et allusion aux contingents Sénégalais ayant participé à la bataille.

[3] Un bon guerrier des Ayt Messaoud (Ayt Ouirra).

26. *kkusan yan uxatar nna d iḥrin lkuṛun*
27. *bbin as tizukin agll idarr g^{w}akka*
28. *awa xlan ixatarr imaziɣn y mṛṛaman*
29. *yan ayt wyrra tiɛyyadin kull msasan*
30. *tinc a mṛṛaman da tccib ixfawn n icirran*
31. *yan ayt wyrra amm imadaɣn y mṛṛaman*
32. *ccarr ayt wyrra d laliju gg an lxrḍ*
33. *sikkan laliju buxbza yant amm twili*
34. *urd iɛayd ussri zy dar as allig iwḍn assif*
35. *udjan yan tarix nna d izri mṛṛaman*
36. *adday ti d ctin ar tnyaman wulawn n iṛumin*
37. *yuznd lbaca ɣr muḥa wsɛid ussri ynna y as*
38. *awa tra c ddula awa tḥub ak^{W}n tannay*
39. *iwajb asn muḥa w sɛid ussri inna y as*
40. *rix ad jmɛx d rasul llah ur rrix iṛumin*
41. *awa may rix icafrr d wudayn a tn nannay !*

Traduction

1. Par toi, je commence ô Dieu!
2. Que la prière soit sur Moulay Mohamed, base de la parole
3. Je veux que tu sois présent le jour de ma résurrection
4. Je vous demande ô tolbas[1] serviteurs du Coran
5. Ô possesseurs de planchettes, adorateurs du coran
6. Frappe d'estoc et de taille, Moha ou Saïd, le Roumi te fait face!
7. Celui duquel le Jihad approche ne doit pas rester inactif
8. J'aimerais que tu assistes au jour du combat et du grand tumulte
9. Aimerais que tu assistes au jour où toutes les issues étaient introuvables
10. Je suis passé par les monticules y ai trouvé le sol trempé de sang
11. Je suis passé par les monticules y ai trouvé le sang des morts

[1] Pluriel de taleb ; théologiens musulmans ayant appris par coeur le coran (le livre sacré).

12. Les Ayt Ouirra se sont mis courageusement à la tâche comme des prophètes
13. Ô colonel, tu es mort dans le jujubier comme un chien
14. Sois heureux ô loup, bouffe le porc !
15. Dieu te récompense, les athées sont exterminés
16. Ô loup! Les cavaliers Imazighen t'offrent ce festin
17. Je suis passé par Touf-Elkhir, j'y ai trouvé les sénégalais éparpillés
18. Trouvé les fauves entrain de leur manger les cuisses
19. Heddouchan tonnait dans ton col ô Merraman[1]
20. Arrivés au milieu ils sont comme des moutons attaqués par les loups
21. Coule le sang des légionnaires, les issues introuvables
22. Les collines sont irriguées dans tes cols ô Merraman
23. Les Ayt Ouirra ont agi comme les compagnons du prophète, ont écrasé les chrétiens
24. Celle du dimanche, la fumée, comme une grande nuée, a tout enveloppé à Merraman
25. Les chrétiens y furent balayés
26. Y fut détenu un supérieur qui dirigeait la colonne
27. Ils l'ont découpé, ont suspendu ses pieds aux boutiques
28. Des notables Imazighen y furent tués
29. Les Ayt Ouirra morts sont tous comme des moutons de sacrifice
30. Ta guerre, ô Merraman fait blanchir les cheveux des enfants
31. Les hommes y sont entassés comme des gerbes de blé
32. Les Ayt Ouirra et les légionnaires ont occupé les prés des lieux
33. Ils les ont fait traverser à Boukhebza[2] comme un troupeau
34. Oussri[3] n'est revenu qu'après les avoir poussés au fleuve
35. A la postérité, Merraman a laissé un événement historique
36. Quand les chrétiens s'en souviennent, leurs cœurs se serrent

---

[1] Un lieu-dit aux environs d'El Ksiba voulant dire « passage d'eau ».

[2]Allusion aux berets en forme de pain rond que portaient les soldats ennemis et peut-être parce qu'ils sont aussi à la solde des français pour du pain (*xubza* en arabe) d'où cette appellation de « celui au pain ».

[3] Combattant des Ayt Sri.

37. Le Pacha[1] a envoyé à Moha ou Saïd et lui dit :
38. « l'État vous admire, et aime vous voir »
39. Moha ou Saïd lui répond :
40. « Je veux rencontrer le prophète, déteste les chrétiens
41. Je ne veux guère voir les infidèles et les juifs ».

Ces deux chants épiques, où l'on retrace les événements sanglants qu'ont vécus les Imazighen dans leur résistance face à l'envahisseur, célèbrent la détermination de toutes les tribus devant le combat armé devenu une réalité. L'ampleur de ces deux batailles, bien qu'éloignées géographiquement l'une de l'autre, montre combien les *imdyazn* se ressemblent et se rencontrent dans leur sensibilité quant à tout ce qui fait événement dans leur entourage. Le poète amazigh quelle que soit sa région est là pour décrire, consigner et pérenniser ce que son peuple a vécu, a enduré… ; annaliste, chroniqueur et historien de son temps, rien ne lui échappe. Ces deux poèmes montrent aussi combien la mémoire collective des Imazighen est investie de ce pouvoir mythique et magique de son histoire. Agé de plus de cent ans, Moha Gnini qui a pu se remémorer encore en 2004 ce poème de ***tin mrraman*** datant de 1913, est une preuve tangible que les Imazighen n'ont jamais « la mémoire courte ».

L'écho de ces deux batailles a eu un impact très important sur la suite des événements concernant la conquête de l'Atlas Central. Coïncidant avec l'éclatement de la première guerre mondiale qui a nécessité la concentration des forces françaises en Europe, cette avancée devait ralentir devant la coriacité des combattants amazighs et les difficultés géographiques du terrain. Circulant dans toutes les contrées amazighes, ces deux chants événementiels ont eu l'effet d'un éclat d'obus sur les forces d'occupation et partout la résistance s'intensifie et s'amplifie ; partout on s'organise comme on peut, croyant en la victoire ultime sur les « mécréants » et leurs acolytes.

Devant cette situation qui devient de plus en plus périlleuse pour ceux qui croyaient que ce ne serait qu'une promenade de santé, la logistique française devait revoir sa stratégie. Ainsi, ont-ils (les français) réussi, d'une manière machiavélique, à entraîner pères et fils à se battre par forces interposées ; ils ont à cet effet réussi,

[1] Il s'agit de Bououda Pacha du Grand Tadla à l'époque.

chez les Zayan, à se rallier les fils de Moha ou Hammou : Bouâzza et Hassan ainsi que leurs cousins Miâmmi et Amehrouq et chez les Ayt Ouirra, Ali, le fils aîné de Moha ou Saîd.

Cette situation, perverse dans la mentalité rigoureuse des Imazighen, avait un impact douloureux sur la suite du déroulement des événements. C'est amèrement que l'on va assister à la tombée du grand rempart et grand espoir que constituait Khénifra, qui est désormais occupée et que le grand seigneur des Imazighen, Moha ou Hammou, a dû quitter pour aller se réfugier dans les montagnes pour reconstituer ses contingents en vue de pouvoir continuer le combat face aux français et désormais face aux siens mêmes qu'ils ont réussi, d'une manière machiavélique, à se rallier.

Dans le chant suivant, le poète fait parler Khénifra pour nous faire entendre ses gémissements après son occupation : considérée depuis toujours comme le rempart amazigh infranchissable, elle est désormais « infestée » de Sénégalais; la puanteur dans sa polysémie s'installe; la résistante est atteinte dans son cœur :

llatru fṭṭima g imudil tnna sn : [1]
a ɛqqa n miɛmmi bu wḥdadi ur iqim ca/
y xnifra xlan id lbiban ik s wawal !

Fatima[2] pleure parmi les collines, elle leur dit :
« Ô Akka Miâmmi[3], fier cavalier au destrier blanc,
Plus rien ne reste de Khénifra : détruites les
Grandes portes, vides les grandes demeures » !

xnifra tnna y ac ixub ax waḍu ! [4]
ur ɛnix ca ixla y saliggan s rriḥt !

Khénifra plaint son mauvais sort :
Elle souffre de cette puante odeur des Sénégalais! [1]

---

[1] Une variante figure dans « *Arsène Roux…* » p.78.
[2] L'une des filles de Moha ou Hammou mais peut-être aussi cet oiseau qui porte communement ce nom par renvoi à son chant qui s'apparente en onomatopée à ce nom.
[3] Fils de Moha ou Hammou.
[4] Une variante figure dans « *Arsène Roux…* » p.80.

lla trun imaccun g tiddar n xnifra; [2]
nkk a wr iεwwill ad rux, a wi bbin tasa nw!

Les chats pleurent dans les maisons abandonnées
De Khénifra ; j'en ai le cœur brisé, moi qui n'étais
Guère aux larmes disposé !

Khénifra est présentée dans sa désolation : même les chats pleurent sa tombée entre les mains des étrangers; ils pleurent l'absence de leurs maîtres, les maîtres des tours, Imehzan et leurs cavaliers.

Dans ces chants, nous retenons l'état de tristesse et de deuil où se trouve l'âme des Imazighen. Après la tombée de Khénifra, symbole de résistance pour tous les Imazighen, la vie n'est faite que de pleurs et de deuil : on pleure la présence des *roumis* partout, celle de leurs mercenaires, les Sénégalais surtout.

Tout pleure désormais la mauvaise posture où se trouve l'Atlas central et ses contrées; rien et personne n'est resté insensible à ce malheur : même les animaux, les lieux, les rivières etc., vont s'associer, dans l'esprit du poète, pour pleurer et plaindre poétiquement le sort des Imazighen :

ḥzn a tabadut amẓ lḥzn a bujjaεd a (y)
azru / ḥzn a (y) aguray ikks ac urumi taduli !

Pleure ô Tabadout, prends le deuil ô Boujaâd
Et toi Azrou! Pleure Agruray, le Chrétien
T'a ôté toute protection !

Les toponymes personnifiés dans ce chant lugubre sont appelés à manifester leur tristesse envers la présence de ceux qui les occupent désormais et qui les souillent. Leur évocation développe aussi le mouvement de l'occupation française à travers

---

[1] Troupes des tirailleurs sénégalais. Cette présence a souvent attisé un sentiment de haine raciale surtout à Khénifra où les hommes de couleur (les chenguitis d'origine mauritanienne) étaient au service des Imehzanes, les familles nobles de Zayane.

[2] Une variante figure dans « *Arsène Roux…* » p.73.

le pays amazigh; ils développent ainsi l'image d'un pays qui « se dénude » en perdant lamentablement ses régions l'une après l'autre.

Chassés de leurs fiefs, trahis par leur propre progéniture, les deux grands symboles de la résistance vont errer de campement en campement, prouvant leur fidélité à leurs montagnes et vont mourir, arme à la main et sans jamais connaître la soumission : Moha ou Hammou meurt en 1921 et Moha ou Saïd en 1924. S'ajoutant aux défaites, la mort de ces deux illustres personnages de la lutte armée contre l'occupation française va développer chez les poètes amazighs une poésie lyrique où tout doit participer à rendre une image des plus noires de la situation du monde amazigh; la tristesse va désormais se traduire en deuil, à l'abstinence et au renoncement à tout plaisir; à ce malheur, on va convier aussi le cheval, l'éternel compagnon du vaillant combattant amazigh, indissociable de la vie seigneuriale de ce dernier :

ay aḥdadi ḥzn ad ursar snḥirat [1]
lixra tiwi bab nc amr ufix nmun its !

O blanc coursier, prends le deuil et cesse
De hennir de joie; la mort a emporté ton
Maître; Ah! Que n'ai- je pu le rejoindre !

Ces deux chants développent un fait culturel chez les Imazighen : « le deuil ». Lorsqu'un événement tragique survient, surtout après la mort de quelqu'un de très cher ou de très important, on observe le deuil pendant une certaine durée (selon les cas) ; ce deuil consiste en l'abstinence totale à se laver, à changer ses vêtements ou à participer à toute manifestation festive quelconque et à appliquer le henné (cet interdit est spécifique aux femmes).

Dans le premier chant, même le cheval, fidèle compagnon du vaillant guerrier amazigh, est convié au deuil traduisible par un mutisme total après la mort de son maître, son cavalier. Dans le deuxième chant, des lieux doivent eux-aussi désormais se mettre en deuil tant qu'ils sont occupés par l'ennemi.

---

[1] Figure dans « *Arsène Roux* … » p.73 avec, d'après M. Peyron, une note d'Arsène Roux, selon laquelle, il s'agit d'un *ahellel n-temẓadin,* c'est-à-dire un chant de femmes occupées à moudre du grain.

B- Vers la fin de la première guerre mondiale, les évènements vont s'accélérer et prendre d'autres tournures, allant à l'encontre des espoirs de tous ceux qui s'enthousiasmaient après les victoires remportées par-ci, par-là par les résistants.

L'offensive militaire française s'accentue et se durcit sur les positions de la résistance et le sort en fait autant. Moha ou Hammou meurt le 27 mars 1921 et c'est presque toute la résistance qui est touchée, d'autant plus que ses propres fils et neveux Hassan, Amehroq et Bouâzza ont pris les armes contre lui, en combattant du côté adverse.

Après cette blessure béante dans le corps de la résistance, déjà meurtrie par la supériorité en nombre et en armement (surtout avec l'entrée en jeu de l'aviation), c'est autour d'un autre symbole de tomber en subissant le même sort : Moha ou Saïd meurt à son tour en 1924, arme à la main, face à son propre fils Ali, nommé Caïd des Ayt Ouirra. Il meurt à Bounoual[1] au cœur de la montagne, sans jamais se soumettre.

Dans le développement de ces événements désastreux pour la résistance, la mort du premier leader a eu une conséquence fâcheuse sur la résistance du deuxième et sur le reste de toute la résistance dans le Moyen Atlas. Mais les *imdyazn* continuent à croire en la fierté de l'homme amazigh et l'incitent à ne pas s'avouer vaincu :

a wi (w)utat gg iḍ tutm adday awn iffu lḥal [2]
iwa ṛṛaḥt bla tin lbaṛud ur tlli !

Combattez de nuit et combattez encore lorsque
Viendra le jour ; point de salut hormis celui
Que procure la poudre et la détente du fusil !

Reste alors un seul soutien et un seul symbole : Sidi El Mekki Amhaouch, qui va alors réussir à régimenter autour de lui tous ceux qui sont restés fidèles à la cause nationale.

---

[1] Vallée située à une vingtaine de kilomètres à l'est d'El Ksiba, ce chef lieu des Ayt Ouirra, connu sous le nom de la Kasba de Moha ou Saïd.
[2] Une variante figure dans « *Arsène Roux…* », p.71.

De blessure en blessure, va naître finalement un corpus poétique qui va suivre pas à pas le déroulement de cette situation facheuse. Les poètes et mêmes les poétesses, à l'instar d'une certaine Tawkhettalt[1], vont s'évertuer à décrire les événements tels qu'ils les perçoivent dans leur inconscient et tels que les gens les ressentent autour d'eux.

Cette poésie va ainsi peindre un tableau sombre fait d'amertume, de désarroi et de souffrances bien qu'entrecoupée de certains moments de joie et de réjouissance.

Elle exprime avec extase le courage des combattants, leur véhémence, leur détermination et surtout leur foi inébranlable; elle retrace le calvaire de toute une époque et une région, la souffrance de tous ceux qui ont refusé la soumission pure et simple, ceux qui ont parcouru toutes les montagnes de l'Atlas Central dans l'espoir de garder intactes leur dignité, leur liberté et sauver l'honneur du pays conquis et dominé.

llix s isrdan inw da ggarx usutn [2]
asix rrḥ̱il atag a s tɛtaq x
lla ttetax irdn nammu g ayt tṣart !

J'ai des mulets pour transporter tapis et bagages;
Ma boisson : le thé ; ma nourriture : le blé. Suis
Au nombre de ceux ayant fierté conservée !

On y trouve la fresque d'une population contrainte à la fuite, aux déplacements continus à travers les montagnes, souffrant de la faim, du froid, des maladies, de l'insécurité et surtout des bombardements systématiques et intensifs qui n'épargnaient ni humains (hommes, femmes, enfants) ni animaux (pour exercer une certaine pression sur les rebelles en les privant de leur ressource

---

[1] Poétesse des Ayt Soukhmane d'Aghbala ayant participé à la résistance auprès de son mari et ses enfants qu'elle avait tous perdu d'ailleurs dans les combats ainsi que tous ses biens ; raison pour laquelle elle allait évidemment s'acharner, dans ses poèmes blasphématoires, sur Sidi El Mekki après la nomination de celui-ci au poste de Caïd à Aghbala, chef lieu des Ayt Soukhmane.

[2] Figure dans « *Arsène Roux* … » p.75.

vitale que constituait leur bétail), un fait que le Général Guillaume lui-même[1] n'a pu nier.

ca yucka as ubrid ggafin yr lεwari, [2]
ca lla trbball ggʷ umrdul inya t irifi

Se fourvoient certains, grimpent vers les monts,
Errent d'autres à travers la steppe, en proie à la soif !

ddix d ur ufix xs udayn, ay inslmn [3]
mani zid ittkka lεfu nw ?

Suis parti errant, n'ai trouvé que des lâches ;
Ô musulmans, d'où me viendra le salut ?

Cette poésie, on ne le répète pas assez, est un cri de rage contre le sort du pays, contre les « mécréants » qui le pénètrent jusqu'au fond pour la première fois de l'histoire de cette région; surtout un cri de rage contre la traîtrise de ceux des leurs qui, pour rien ou pour peu de choses, ont rejoint et consolidé les rangs de l'ennemi; cette rage, cette amertume atteignent leur paroxysme dans certains poèmes entachés d'hérésie contre la puissance divine même, contre les marabouts, contre le prophète qui ont, selon certains poèmes, failli à leur devoir en se détournant, en quelque sorte, de ceux qui défendaient pourtant leur cause, à savoir la foi, l'Islam…Ayt Sidi Ali des Imhiouach vont, à cet effet, subir les affres du mauvais tournant qu'avait pris la résistance, surtout lorsque Sidi El Mekki se rallie aux français [4]

---

[1] « (…) la résistance acharnée des insoumis animés par un fanatisme incroyable, avait rapidement enrayé la progression; après quoi il a fallu se repositionner du 23 au 26 Août tout en entreprenant sur les positions des insoumis, afin de les ébranler, une action méthodique de bombardements sur les positions couvrant les campements ». Général A. Guillaume : *les Berbères marocains et la pacification de l'Atlas central*, 1912-1933, Paris 1946.

[2] Une variante figure dans « *Arsène Roux…* », p.84.

[3] Ibid. p.63.

[4] Commandant Amhaouch des forces du jihad qui allait défrayer les chroniques en se ralliant aux français qui le nomment caïd ; nous y reviendrons dans les pages qui vont suivre.

raεawat lεma n ayt sidi εli nna (y)ṣalḥn i wcafr [1]
a wi ḍaεn imddulla s uxub amm nkkint !

Constate l'aveuglement des Ayt Sidi Ali
Soumis au mécréant ; comme moi les
Pleutres s'étaient ralliés de force !

idda nnbi ɣr tujjit ad iy anslm, [2]
ismun ṣṣalḥin ad am isut a dduyt llaft !

Est parti le Prophète[3] vers le Toujjit pour
Y déclarer sa religion ; l'y ont accompagné
Les saints qui ont balancé !

Plusieurs poètes et poétesses même ont osé critiquer non seulement la traîtrise de certains leaders, certains marabouts mais aussi le Dieu même et le prophète Mohamed qu'ils accusent d'oubli et d'indifférence.

Dans l'élaboration de cette poésie, on remarque presque une continuité rectiligne suivant un schéma obéissant à l'évolution spatio-temporelle. Ces chants développent les événements historiques dans leur déroulement, avec évocation de toponymes et de patronymes, selon leur implication et leur imbrication dans la formation et la formulation de ces chants, qui répondent à une situation précise dans laquelle se manifestent les sentiments du peuple tels que les poètes les saisissent dans leur élan historique.

Ainsi, après la mort de Moha ou Hammou et le ralliement de ses fils et de ses neveux aux Français et la débandade en quelque sorte, de la résistance des Zayanes, le poète décrit ces moments lamentables où sont saisis les revers des combattants et leur faiblesse devant les forces de l'ennemi; les guerriers de Moha ou Hammou ont déserté leurs positions; c'est désormais le vide qui s'y installe; les cavaliers sont partis, pourchassés par l'ennemi et

[1] Une variante figure dans « *Arsène Roux* … » p.52, mais dans des versions de traduction différentes des nôtres.
[2] Ibid. p.62.
[3] Entre 1914 et 1918, Sidi Ali Amhaouch se retire à la montagne de Toujjit dans la partie est du Haut Atlas et organise la résistance en déclarant le Jihad.

sont décrits dans leur fuite et leur désarroi. La supériorité de l'ennemi se fait de plus en plus sentir et le poète le reconnaît et s'attend avec pessimisme à une suite désastreuse des événements; ce pessimisme et cette prédiction de la défaite de la rébellion deviennent presque une réalité dans l'esprit du poète, surtout avec l'entrée en jeu de l'aviation. :

urant dzmmurin assa gant amm unna [1]
immutn a lhri tsiwl dig un tawuct !

Tes jujubiers sont en ce jour déserts comme morts
Ô Lehri![2] La chouette fait entendre en toi son lugubre cri !

ṭiqs lḥrraqit tdda g wksar arrggʷll [3]
imnayn yan amm umuggu xf iḍr wuccn !

Quand se fracasse une bombe en tombant, les cavaliers
S'enfuient, comme lorsque le chacal fond sur un troupeau!

ɛddan d id lkunuṛ ur idd is qllant [4]
amrd ayad ur inni ḥdd ad ax t iɛawn !

Nombreuses sont les colonnes de l'ennemi et tel un
Essaim, il n'est personne qui puisse nous venir en aide!

llix ɛwwlx ad id txxu dduyt; zi [5]
may da ntannay ṭir ad nna daynqqan !

J'ai prédit de mauvais jours depuis l'arrivée
De cet oiseau[6] qui bombarde et qui tue !

[1] Une variante figure dans « *Arsène Roux* … », p. 58.
[2] Toponyme évoqué dans la ballade épique sur la victoire historique de Moha ou Hammou.
[3] Une variante figure dans « *Arsène Roux*… », p.57.
[4] Ibid. p.60.
[5] Une variante figure dans « Arsène Roux… », p.64.
[6] Allusion à l'usage de l'avion par les français dans leurs combats contre les résistants. D'après certains vieux amazighs, ce terme d'oiseau a été évoqué dans les chants prophétiques de Sidi Ouboubcher (sans doute Ali ou boubker

Cependant, face à cette mauvaise posture dans laquelle se retrouve la rébellion, face à la détermination et à la capacité de l'ennemi qui s'acharne à venir à bout de cette résistance et face à tout ce qui prédit le malheur de la résistance, le poète cherche à trouver des explications; il en trouve, entre autres, la trahison et la traîtrise de certaines tribus amazighes qui constituent désormais la pierre de lance de l'ennemi dans sa lancée derrière les mutins qui grimpent les montagnes :

tnna c tin tγallin mr idd i yẓiyyan [1]
ma s γa nn yali γuri widi bu yfṛγusn?

Ainsi dit Tintghalline[2] : « Si ce n'était les
Zayanes, comment le chien porteur
De brodequins[3] pourrait m'atteindre ? ».

gan imḥzan amm lbzuz lla smεaεayn/ [4]
lγaci jaj imudal, umma wṣḥaq ikcm/
γifi γγrm, a lixra may qimn digi !

Les Imehzanes[5] sont tels des faucons épiant les
Gens parmi les collines ; les Ayt Ishaq[6]eux-mêmes
Assaillent ma maison ; ô mort, qu'attends-tu de plus ?

Amhaouch) avant même que que l'avion n'apparaisse dans le ciel de ces contrées; j'en retiens l'a*ḥllel* suivant que répétait souvent mon défunt père :

cuf cuf aya d ixlq (t) cufat !
ṭir γuγllan may t γullan ?

Regardez et observez bien cette créature !
Par quel miracle s'envole cet oiseau ?

[1] Une vraiante figure dans « *Arsène Roux…* » p.58.

[2] Lieu mythique et spiriruel des Imhiouach dans le territoir des Ichquiren ennemis de longue date des zayanes ; se situe près d'El Kbab. Ce chant est une offense aux Zayanes et Ichqiren ralliés aux français.

[3] Allusion aux occupants français

[4] Une vraiante figure dans « *Arsène Roux…* », p.50, sous forme de *tamawayt.*

[5] Nom générique de la famille de Moha ou Hammou ; allusion ici aux siens dont le ralliement aux français était fatal pour les autres tribus.

[6] Tribus également limitrophes des Ichqiren et qui se sont ralliés, à leur tour, aux français.

Les prémices de cette ultime défaite, qui se dessine à l'horizon, mettent en rage le poète qui y voit les conséquences fâcheuses des dissidences dans les rangs des Imazighen devant l'ennemi, en l'occurrence ici le ralliement de la majorité des Zayanes aux français et à leur tête les fils de Moha ou Hammou et leurs cousins. Ce ralliement avait un impact très négatif sur la résistance qui comptait beaucoup sur les Zayanes qui étaient bien armés auparavant par le pouvoir central et qui constituait donc l'espoir de la résistance dans toute la région. Armés donc encore davantage et bien encadrés, ces Zayanes sont lancés dans la bataille contre leurs alliés d'hier et participent à la tombée de Tintghalline, fief de la confrérie des Imhiouach. Cependant pour faire tomber Tintghaline, les « partisans » ont du payer un lourd tribut avec la mort de Bouâzza[1], ce vaillant guerrier, fils de Moha ou Hammou, ce qui a bien suscité chez les poètes une certaine réjouissance :

immut buɛzza mayd tabaɛm a (y) imnayn/[2]
s ixf ulmsid ibbi wuzzal tasa ns !

Bouâzza est mort; qui vous conduira ô cavaliers
Au dessus d'Almsid ? Ses entrailles le fer a percées!

awi ssnn a rbbi buɛzza gg immut[3]
is t usin imnayn ma d ssiyyab ay t ikkusn?

Souhaiterais savoir seigneur si dans sa mort
Bouâzza a été ramené par ses cavaliers ou
Si les mutins ont hérité sa dépouille!

De défaite en défaite, la résistance passe d'un lieu à un autre et chaque montagne, chaque vallée qui tombe est prise en témoin par le poète pour souligner son amertume, son désarroi et ses cris de douleur :

---

[1] Le fils de Moha ou hammou Zayani tué lors d'un combat par des résistants auxquels il était allé chercher noise. « Il fut tué par les combattants de Sidi El Mekki à la bataille de Tagouzalt en Haute Moulouya près d'Alemsid le 27 mars 1923 » in Saïd Guennoun, *la montagne berbère* 1933 ; p.270.
[2] Une variante figure dans « *Arsène Roux…* », p.61.
[3] Ibid.

ar ittru wybala allig issru ik^{w}usal; [1]
ar ittru bu wattas a tizi n turirt !

Aghbala[2] pleure et fait pleurer Ikoussal [3]
Bououattas en fait de même, ô Tizi n'Tourirt!

Aghbala, chef-lieu des Ayt Soukhmane est pris, c'est toute une région qui s'endeuille et qui pleure; la résistance passe désormais du côté des Ayt Hdiddou et on les incite à s'y préparer et surtout à ne rien céder de leur coriacité et de leur fierté :

inna am bab n wayyad a tizi n taqat [4]
han aṛumy ibdda d anbdu g imẓṛẓimn !

C'est la montagne de Bab n'Ouayyad qui[5]
T'informe ô Col du genévrier[6] : voilà le Roumi
Qui se dresse devant toi : est venu le temps des luttes !

a wa wt a wḥdiddu qbl ad awn isskm [7]
afus ak^{w}n iṣxḍu i(y) ubrid amm nkk int !

Combats encore tant que tu peux ô homme
Des Ayt Hdiddou car la défaite te dévierait
Du droit chemin comme je le suis !

Mais hélas pour les poètes, ni la détermination des combattants ni leur foi, ni leurs appels incessants, ni leurs implorations à Dieu, au prophète Mohamed, à l'obéissance aux ordres des marabouts,… n'ont pu empêcher le désastre : à la tombée de tous les points forts de la résistance, l'un après l'autre telles les feuilles caduques d'un arbre en automne, la soumission est bel et bien évidente, rendue encore plus amère par le revirement de ceux qui orchestraient la résistance en tant que

---

[1] Une variante figure dans « *Arsène Roux…* », p.58.
[2] Toponymes des Ayt Soukhmane dont Aghbala et le Chef-lieu
[3] Ibid.
[4] Une variante figure dans « *Arsène Roux…* » p.67.
[5] Toponymes des Aît Hdiddou.
[6] Ibid.
[7] Une variante figure dans « *Arsène Roux…* » p.65

commandeurs des croyants, voulant vaincre les « mécréants venus altérer leur foi ».

Désormais les chants vont être acerbes contre ces « traîtres », ces faux dévots, qui ont réussi à monnayer fortement leur position pour avoir accès aux privilèges de cette nouvelle ère qui s'installe désormais au pays.

Dans ces chants ou ces poèmes dits de la soumission, on va relever des cris de haine contre ces traîtres, des cris de souffrance et d'humiliation qu'on fait subir désormais aux soumis dans un nouvel ordre social pervers, où la bassesse de l'âme permet une ascension sociale et permet des privilèges, où la dignité et la fierté des braves gens sont bafouillées : désormais la prison, les travaux forcées, les tâches les plus ingrates sont le lot quotidien de ceux qui étaient, pour longtemps, les seigneurs de leurs montagnes qu'ils chevauchaient librement, fusil à la main, se faisant justice eux-mêmes lorsqu'il s'agissait de leur dignité.

maniy cmi ssnx a taswwaggiyt ? amutl inw [1]
γur c a ḥasan d umhruq [2] *i ystabaɛn ccawc !*

Comment admettre être convoyeur sous la
Menace d'un Chaouch ? Dieu vous châtiera
Pour mon malheur Ô Hassan et Amehrouq !

Parfois, avant même la soumission totale, certains mutins, sous le poids de la souffrance de toutes sortes (famine, froid, insécurité…), finissent par se rendre et deviennent ce qu'on appelait communément à l'occasion *imqunsn,* littéralement « les consignés », c'est-à-dire ceux qui sont désormais inscrits et consignés dans les registres des populations passées sous le contrôle des autorités françaises par les services des affaires indigènes co-dirigés par un Caïd nommé parmi les membres de la tribu et un officier de l'armée française. Parfois ces « consignés » envoient eux aussi des poèmes à l'adresse des « mutins », de ceux encore insoumis, soit pour les dénigrer, soit pour les inciter à la persévérance .

---

[1] Figure dans « *Arsène Roux…* », p.65, mais traduit dans un autre sens.
[2] Calvaire des soumis qu'ont causé les fils de Moha ou Hammou ayant contribué, selon le poète, à mettre le pays sous le pouvoir des français.

Tout au long de la période des combats entre les insoumis et les forces françaises, renforcées et grossies durant leurs mouvements par leurs partisans, une foisonnante poésie s'était échangée entre les deux camps adverses sous forme de joutes oratoires à distance; ainsi, dans ces poèmes échangés de part et d'autre, chaque camp essayait de défendre ses principes et ses engagements dans sa position pour justifier son choix.

Par exemple, dans le distique suivant, pour évoquer le malheur des résistants, un « consigné » s'adresse à une femme enceinte parmi celles des mutins pour l'inciter à mettre fin à sa grossesse pour épargner les malheurs de la souffrance au nouveau né attendu, et par extrapolation, à penser au devenir de tous les siens acculés aux souffrances dans leur fuite devant une réalité palpable :

a tamɛḍḍrt ad ur t ttaru walu ! [7]
may am ittetta g ucraraf n wirin ?

Ô femme enceinte, renonce à donner
Naissance à cet enfant qui mourra de
Famine sur les coteaux arides de Wirin[2] !

Mais d'une foi inébranlable et d'une détermination sans faille, l'autre camp fait savoir qu'il ne désarme pas et fait preuve de sa capacité à persévérer et à faire face à toutes les souffrances matérielles que récompense en contre partie, la justesse de la cause que les insoumis défendent avec vaillance et fierté :

ad tcx ur tcix assx tadist inu [3]
tcx idrran n tasaft wala ddllt uṛumy !

Mangeant peu ou point du tout; ma ceinture
Serrée, de glands de chêne nourri : ainsi

[1] Recueilli en Mars 2002 à Bencherrou auprès de Itto Bouhlane âgée de 96 ans environ.
[2] Rivière qui serpente tout au long des collines des Ayt Hdiddou au sud-est du Moyen Atlas, des Ayt Soukhmane jusqu'au barrage de Bin- El Ouidane à Ouaouizeght au Sud de l'Atlas central.
[3] Toujours récité par les vieux de notre entourage quand ils veulent souligner leur foi et leur fierté vis-à-vis de l'émigration comme phénomène actuel.

De l'humiliation du Roumi suis préservé !

Justement, comme nous allons le constater dans des poèmes qui vont suivre, c'est de l'humiliation qu'il va être souvent question dans les chants de ceux qui sont désormais sous le joug de la soumission, de l'exploitation à outrance dans différents chantiers, au service des français et de leurs collaborateurs, surtout dans les champs agricoles ou les somptueuses bâtisses des caïds et des pachas nouvellement nommés, avides de richesse et de pouvoir; cette humiliation qui leur fait regretter la soumission qui les a, à un moment donné, sauvés de la faim et des dangers de la mort, mais qui leur fait pourtant regretter le choix de ce camp qui écrase la dignité :

a yay mi iya ṛṛay ns ad iddu, [1]
ad yacr sasbu iqim nn g tizi wr nḍiṛṛ !

Ah! Si je pouvais changer d'avis, m'en irai voler un
Fusil, en haut du col me posterai sans jamais descendre !

Et souvent, cette situation leur déplait comme on le constate à travers ce distique où le désir de vouloir voler un fusil et regagner le col, c'est-à-dire réintégrer la montagne et les rangs des insoumis, regagner le maquis et la résistance, n'est en fait que l'expression du regret et une nostalgie à la liberté d'antan, la liberté perdue; c'est désormais pour ce soumis, une déchéance morale, symbolisée par le désir de vouloir remonter vers le col, c'est-à-dire vers la montagne d'où il serait descendu, donc déchu et qu'il aurait aimé retrouver s'il le pouvait :

issahla wnna mi (y) ttuga lḥbs ad yali [2]
s ayt jjbl ad iffy ca ddaw lḥcamt !

Mieux vaut pour celui qui croupit en prison,
De rejoindre les insoumis pour se soustraire à l'autorité

tnna ac trwillal : « iwlx abulxir, accm, / [1]

---

[1] Une variante figure dans « *Arsnène Roux…* » p. 63.
[2] ibid.

a ḥmmu u ɛmr ! yat ajbli , ggafy urinn
yuf ac ugris ula lɣlubiyt uṛumy !

Te dit Tourguilla[2] : « J'ai épousé le sanglier [3]
Fuis donc ô Hammou ou Amer ! Deviens
Rebelle montagnard, monte au-delà, t'est
Préférable la gelée blanche au calvaire du Chrétien[4]» !

Ce regret, ou plutôt cette amertume, provient d'un fait nouveau qui régit désormais sa vie : son emprisonnement pour le moindre forfait, car ce mode de punition comme on le sait, n'a jamais figuré dans le code pénal coutumier des Imazighen; selon le forfait commis, c'était plutôt une amende à payer, une djemaâ (un groupe de notables) à nourrir ou, à l'extrême, une période d'exil imposé.

Être donc emprisonné et contraint à obéir aux ordres d'un gardien pour exécuter n'importe quelle tâche, c'est, selon le poète, le summum de l'humiliation pour un amazigh.

Fidèle à sa fierté d'Amazigh, à l'univers de liberté où il se pavanait avant l'arrivée des français, le poète, prisonnier (dans un double sens) regrette sa montagne indélébile de son esprit et de sa nature, avec même tout ce qu'elle avait de périlleux à cause des combats (y compris la mort), plutôt que de subir les contraintes de la domination.

Soumis, désormais sous la domination totale de ce nouvel ordre, le poète se met à dénigrer les siens, ceux qui désormais sont rentrés dans l'ordre, cet ordre qui pousse jusqu'à se détourner de la religion de l'Islam pour laquelle ils ont, pendant un long moment, combattu et se sont sacrifiés.

Ainsi, de part et d'autre, tout au long des combats et des différentes étapes de la soumission, les mutins dans leur fuite devant l'occupation, et les soumis désormais au service du nouvel ordre établi, la poésie va servir de moyen par lequel les uns et les

---

[1] *tamawayt* in « *Arsène Roux…* »,p.49

[2] Colline située à l'ouest de Zaouia Ayt Ishaq (Province de Khénifra).

[3] Thème récurrent de la souillure symbolisée par le sanglier, image attribuée aux Français dans leur conquète, même l'espace en souffre et le toponyme personnifié ici abrite un poste français.

[4] Les français en tant que force d'occupation.

autres vont se dénigrer mutuellement et s'exprimer dans leurs choix opposés, mais délibérément ou indélibérément assumés.

Mais même après la fin des combats et après la soumission totale des contrées des Imazighen malgré leur coriacité et l'instauration définitive de l'autorité des français et leurs acolytes, cette poésie joutoire n'a pas cessé ; elle a même redoublé d'intensité et de virulence au moment où les deux parties s'étaient retrouvées en vis-à-vis par la force des choses, au moment où toutes les contrées rebelles étaient soumises.

mani nnbi mani ayt sidi ɛli ? idda lislam [1]
a wi tudrm as a lɛbad ur tkkulm !

Où sont le Prophète et les Ayt Sidi Ali? [2]
L'Islam n'est plus! En négligeant le culte
Ô gens, Dieu vous ne craignez guère !

ayaydd aṛẓẓum uqmu s ljihad assa [3]
wr dɛinn i rbbi bulḥdid ay mi ḍaɛn !

De guerre sainte il était souvent question
En parlant; aujourd'hui Dieu s'incline et
C'est au maître du fer qu'on obéit ! [4]

idda lislam imun d tsyyabiyt [5]
a ccrɛ n muḥand ur yad ik^{w}n ssinn !

La foi s'en est allée avec la reddition de la rébellion
Ô loi du Prophète[6], on t'ignore à présent !

adj at tfrrjd tannayd timizar n ṛṛaḥt [1]

---

[1] Une variante figure dans « *Arsène Roux*… », p.62.

[2] Descendants de Sidi Ali Ou El Mekki fondateur de la confrérie des Imhiouaach ayant appelé à la guerre sainte, le jihad, contre les français en tant que chrétiens.

[3] Une variante figure dans « *Arsène Roux*… », p.62.

[4] Le maître du fer renvoie ici aux Français pour leur matériel militaire sophistiqué.

[5] Une variante figure dans « *Arsène Roux*… », p.64.

[6] Il s'agit ici de l'Islam dont le prophète Mohamed est le concepteur.

hac anslm d tudayt daggann ku luqt !

Viens voir et observe le pays de la quiétude
Où couchent ensemble à tout moment juive et musulman.

idd is da yttaɣul ad iɣ anslm unna [2]
ykkan yad lbiru ad t izmmem urumy ?

Peut-il redevenir Musulman celui qui est allé
Au Bureau[3] pour s'y faire inscrire par le Chrétien ?

zayd a rbbi g ljhd i bulxir id ad [4]
yaly s adrar ad am isut a dduyt llaft !

Accrois, ô seigneur, la force de ce sanglier[5] :
Qu'il puisse gravir la montagne
Et soit pour ses occupants un fléau !

nenna (y) awn unna wr itṣbaṛṛ i ycwaḍn [6]
ur iḍmiɛ ca ur illi lɛzz bla (y)itrsawn !

Qui ne peut supporter les pointes de feu
Sur une blessure / doit savoir qu'il
N'y a point d'honneur sans peine subir !

Cependant, ce qu'il faudrait peut-être retenir de l'histoire poétique de cette région, c'est la présence remarquable d'une femme parmi les poètes de cette époque, la poétesse des Ayt

---

[1] Une variante figure dans « *Arsène Roux…* », p.64. C'est la réplique d'un soumis ayant trouvé le nouveau système à son goût.
[2] Une variante figure dans « *Arsène Roux…* », p.69.
[3] Allusion à ce que l'on appelait à l'époque le « bureau des affaires indigènes » qui statuait sur toutes les affaires courantes des habitants soumis.
[4] Une variante figure dans « *Arsène Roux…* », p.69, poésie d'un soumis et partisan de l'occupation française.
[5] Image attribuée à l'occupant et sur laqulle nous reviendrons plus tard dans notre analyse ; mais ici on doit lui attribuer une signification de cette force que l'on reconnaît à cet animal et sa sauvagagerie.
[6] Une variante figure dans « *Arsène Roux…* » p.35.

Soukhmanes, Taoukhettalt[1] que les annales de l'histoire ont retenue et pérennisée pour qu'elle nous parvienne encore, de nos jours, en tant que symbole sur moult plans. D'abord en tant que femme, cette poétesse a su marquer à jamais le champ poétique par ses vers indélébiles que se relient et se relieront encore, sans nul doute, toutes les générations des Imazighen; ces vers qui sonnent encore et qui tonnent comme fait le bourdonnement de l'artillerie de l'armée française dans les oreilles de ces vieux qui s'en souviennent toujours; ces vers reconnus pour leur douceur et leur franc-parler rempliront à jamais cet espace qui les prend en témoins. Ensuite, sur le plan purement historique, on lui reconnaîtra pour toujours ses positions de brave femme ayant accompli vaillamment, selon elle, ses devoirs civiques, en s'opposant à l'occupant auquel elle a opposé aussi sa famille et sa fortune qu'elle a courageusement sacrifiées[2]; avec fierté et sans nul regret, elle rappelle ceci à ses détracteurs :

tut i ṭyyara ṣbrx as i lazz ṛzan lanfiḍ aqcmiṛ nnig i [3]
xlant wulli xlan ilwɣman xlan izzyarr nzrɣin g tizi !

A la famine, aux bombardements, au fracas
Des rochers ai résisté, de mes ovins, mes
Dromadaires, mes bovins, rien n'est resté !

Acculée à la soumission après tant de périples et de sacrifices, cette femme s'enrage. Dans cette situation, elle allait être intraitable envers tous ceux qui avaient, selon elle, contribué à cette humiliante défaite, à cette trahison orchestrée au dernier moment

---

[1] Taoukhettalt, selon plusieurs témoignages, appartient à la grande confédéraion des AyT Soukhmane. Elle aurait vécu la période de l'occupation française à Aghbala sous le commandement de Sidi El Mekki, celui autour duquel s'était organisée une résistance atroce dont faisait partie cette femme.

[2] Selon les témoignages d'une vieille femme, Itto Bouhlane qui garde encore des souvenirs de Tazizaout, Taoukhettalt faisait parler d'elle surtout dans le siège de cette bataille historique : elle avait distribué blé, orge et tout son cheptel aux habitants affamés durant le siège, avait perdu dans les combats certains de ses enfants en plus de son mari lui-même tué.

[3] Ce distique figure dans *tayffart* contre Sidi El Mekki sur laquelle nous reviendrons ultérieurement.

par ceux qui étaient, à un moment donné, les meneurs de la résistance.

Elle s'attaque, dans des vers hérétiques, au marabout, au Prophète Mohamed et même à Dieu pour l'avoir trompée, dupée en la lançant dans une lutte où ils devaient lui assurer la victoire vu leur puissance surnaturelle mais d'où elle est, malheueusement, sortie meurtrie, humiliée et surtout trahie par Sidi El Mekki, le fils des Ayt Sidi Ali qui cristallisaient tous ses espoirs en tant que proches du Prophètes et donc représentants légitimes de l'islam et de Dieu. Elle s'enflamme contre ceux qui, après avoir entraîné tout un peuple dans le calvaire de cette lutte inégale, cette lutte qui a fait goûter aux mutins censés être « imjouhades » (les combattants de la foi) tous les supplices d'une lutte dure et acharnée entre un « pot de terre et un pot de fer »; et ceux ayant orchestré ce duel inégal, elle les voit se détourner les uns après les autres, pour aller profiter des privilèges du moment. Cette trahison va ainsi éprouver cette poétesse et la bouleverser au point que ses poèmes deviennent blasphématoires comme le soulignent clairement les vers suivants :

awi mr i(y)ɛawn sidi ṛbbi yix mɛna [1]
ṛṛay umumn arr kkat arrqaz iɛfirr
awi qimx igʷn gif i wzwụ d unẓaṛ tcuf a
lḥṛṛ uṛumi ur iri muḥnd[2] *ad ax t iɛawn !*

Ah! Si le Seigneur avait eu aidé ! J'ai pourtant agi /
En tant que croyante : ai combattu, creusé /
Des trous, aux intempéries exposée; durs furent
Mes supplices face au chrétien et Mohamed
N'a pas daigné nous venir en aide !

a yayd umẓx awal n sidi lmkki iffɣn [3]
lislam bar ad qyydn ad itxllas !

Combien étais fidèle aux paroles de Sidi El Mekki [1]

[1] Une variante figure dans « *Arsène Roux…* », p.53.
[2] Réalisation de Mohamed, allusion faite ici au prophète Mohamed.
[3] Une variante figure dans « *Arsène Roux…* » p.63.

Qui renie l'Islam pour percevoir sa solde de caïd [2] !

aw ayd yufan sidi rbbi ad it s mɣaball gg an uxubi ! [3]
mc ax nnan is tqunsm inix as is tddid ur ax d tuggid !

Ah si je pouvais rencontrer Dieu dans une caverne !
Pour ma soumission, je lui invectiverais son indifférence!

De cette période et de ces échanges poétiques, la mémoire collective de cette région retient encore quelques célèbres invectives composées de part et d'autre, sous forme de joutes oratoires échangées à distance par des intermédiaires entre les dissidents et les *imqunsn*, littéralement les « consignés », c'est-à-dire les enregistrés, les soumis à l'ordre du nouveau makhzen. Nous présentons ci-après l'affinement de quelques exemples recueillis par M.Houssa Yakoubi[4] au moussem d'Imi n'Lchil, en 1996, auprès d'un certain Aetman ou Hmad, âgé à l'époque de quatre-vingt-douze ans environ. Nous les présentons, comme il est d'usage dans des joutes verbales, c'est-à-dire que chaque distique et sa traduction sont suivis par la réponse du camp adverse composée elle aussi d'un distique et sa traduction :

1) ay ayt wasif mllul idd is ira ca wgllid ad ikkr dig un ?/
allig tgam i ɣerrimn timnza d lḥud ar allan iwujill !

Y'aura-t-il parmi vous un roi ô gens d'Assif
Melloul [5] ? Pourquoi sacrifier tant de

---

[1] Sidi El Mekki : fils de Sidi Ali ou El Mekki; il devient chef de la famille des Imhiouach et seul détenteur de la baraka après l'effondrement de la confrérie des Ihensal chassés d'Asker, et la mort de Sidi Taybi mort le 28 juillet 1922.

[2] La soumission de Sidi El Mekki et sa nommination au poste de caïd était sujette aux railleries même de la part des Français : « Sidi El Mekki se soumit en 1932. Il est maintenant caïd des Ayt Sokhman, au service des Français, ayant ainsi réussi, après avoir épuisé tous les avantages de la dissidence, à s'assurer ensuite tous les avantages de la soumission ». Paul HECTOR in *Maroc Catholique*, 1934, p 217, sans texte vernaculaire.

[3] Distique attribué à Touakhettalt ; recueilli auprès de Itto Bouhlane déjà citée en *supra*.

[4] Chargé de mission à l'Institut Royal de la Culture amazighe (IRCAM) à Rabat.

[5] Il s'agit ici des dissidents qui ont atteint dans leur fuite les abords de la rivière de l'Assif Mellul au Haut Atlas.

Jeunes, pourquoi tant d'orphelins ?

a yslmn hat amm jjaj amm liman :
adday ti trẓim ur yad da ytlḥam !

Ô musulmans, la foi est tel le verre :
Brisé, impossible sera sa réparation !

2) *a wi mayrix ssuq n sbεa d ulli d urbuε n yirdn*
d lmizan war ṣṛuf d ayt iεqub u εisa da t cllafn !

Pourquoi donc ce marché de sept ovins,
D'un sac de blé, d'une balance sans unités
Chez les Ayt Yaâkoub[1] qui renchérissent !

a wi da yi trun icirran s fad d wyṛum illann yuṛṛun
imil diysn afa ggwdx ad iss n yusx !

Mes enfants pleurent de soif et de faim ;
Chez vous le pain ne fait guère défaut, mais à
L'enfer ai peur qu'il me conduise !

3) *inas i sidi bn ḥmad mc ur tṣaliḥd ddu yr ca y tmizar ;*
walabudd i tilmi ann ddun isan n lfsyan add iys lahan !

Sidi Hmad[2] est acculé à la réconciliation ou à la fuite :
Bientôt Tilmi[3] servira de champ aux cavaliers de l'officier[4] !

iwa tayul jahnnama trra djnnt/ :
ddan yurs laḥṛaṛ iziyyan tra dduyt aṛumy !

L'enfer l'emporte désormais sur le paradis : y partent
Les vaniteux Zayanes[1] ; au Chrétien le monde se plie !

---

[1] Tribu des Ayt Hdiddou chez qui s'étaient réfugiés les dissidents ayant fui Tintghallin, centre spitiuel des Imhiouach, après sa tombée.
[2] L'un des Ayt Sidi Hsaïne, proches cousins des Imhiouach.
[3] Centre spirituel de la confrérie religieuse des Ayt Sidi Hsaïne.
[4] Allusion au commandant des forces françaises.

Mais, sans aucun doute, l'une des poésies les plus célèbres et les plus gravées à jamais dans l'inconscient collectif des habitants de ces contrées, reste cette légendaire ***tayffart* contre Sidi El Mekki**[2], ce poème qui développe l'épopée de ***Tazizaout*[3],** l'un des derniers bastions de la résistance armée contre le colonisateur et l'une des batailles les plus sanglantes ayant fait l'objet des annales de l'histoire de cette résistance.

Après la mort des grands caïds, leaders de la résistance armée contre l'occupant dans toute la région du Moyen Atlas tels Sidi Rahou[4], Moha ou Hammou, Moha ou Saïd pour ne citer que ceux-ci, tous ceux qui ont refusé la soumission, ont rejoint un guide spirituel, le chef de la confrérie des Imhiouachs, en l'occurrence Sidi El Mekki dont on a déjà parlé. Désormais, c'est autour de ce saint marabout, dans les cimes des montagnes de l'Atlas, que s'amassent tous les dissidents et leurs familles ; il leur a promis une victoire certaine sur les envahisseurs ; il constituait leur ultime recours et cristallisait leurs espoirs[5]. « Mon père Sidi

---

[1] Pour le poète, le ralliement des vaillants Zayanis profite à l'enfer auquel, selon lui, sont voués et destinés tous ceux, de plus en pus nombreux et distingués, qui adhèrent à la cause du colonisateur; allusion faite ici notamment aux enfants de Moha ou Hammou, dont Bouâzza tué par les dissidents lors d'un combat à Alemsid, près de khénifra.

[2] *tayffart* dont on a déjà parlé dans les « genres » est un long poème composé d'une suite de distiques.

Ce poème a été recueilli en 1935 par P.A. PEYRIGUERE* mais resté inédit jusqu'en 1975 quand J. DROUIN* en publia une partie dans son ouvrage « *Un cycle hagiographique dans le Moyen Atlas marocain* » sous le titre de « *tamdyazt contre Sidi El Mekki* ». Une autre version a été également publiée par M. M'hamed DRISSI dans le n°45 de la revue TIDMI sous le titre de « *tazizawet* ». La forme dans laquelle nous le présentons ici à notre tour, est inédite car nous avons, par commodité, procédé à quelques remaniements dans l'enchaînement des distiques afin d'en assurer la cohérence thématique et sémantique.

[3] Tazizaout se situe dans la chaîne septentrionale du Haut Atlas qui dresse une barrière compacte et élevée ente le Haut Oued El Abid et l'Assif Melloul. Dans les annales de l'Histoire, on lui retient l'appellation de « l'Affaire de Tazizaout 12 juillet-16 septembre 1932. » in « *Les Berbères Marocains dans la pacification de l'Atlas central. 1912-1933* ». Paris. 1946. (Général Guillaume).

[4] Commandant de la dissidence dans la région des Ayt Seghrouchen.

[5] Ce à propos de quoi nous retenons comme témoignage la citation suivante : « L'annonce d'une délivrance prochaine dans ses prophéties contribue à faire affluer autour de lui les fractions irréductibles ». Général Guillaume, *La pacification de l'Atlas Central*, p.34.

Ali, leur disait-il, m'a légué une cartouche magique qui ferait tomber le mécréant aroumi et ses acolytes au moment opportun ».

Cependant, après tant de souffrances, tant de maux et de malheurs, après tant de déplacements, pendant des années durant, et surtout après un long et infernal siège[1] sous un déluge d'obus et un crachat continuel et systématique de feu, jour et nuit, Sidi El Mekki se rend et ainsi, de la victoire promise et tant attendue, il n'en est rien. Pire encore, il accepte « traîtreusement » le poste autoritaire de Caïd des Ayt Soukhmane[1]que l'ennemi lui a proposé.

Dans un lyrisme indescriptible, le poète (anonyme) retrace, avec amertume, les péripéties de cette malencontreuse aventure où, non seulement la supériorité de son ennemi était venue à bout de ses forces, mais où son propre guide l'avait tourné en dérision en se ralliant à l'ennemi.

Cette épopée relate non seulement des événements tragiques, mais exalte des sentiments de déception, de frustration et de trahison dont furent victimes les compagnons de Sidi El Mekki. Ce dernier marqua par ce geste « abominable », une ère nouvelle dans l'histoire hagiographique de cette région où les saints et les marabouts avaient pourtant, pendant longtemps, une influence considérable.

Dans ce poème, deux symboles sont inextricables de la conscience collective de toute une contrée : Sidi El Mekki et Tazizaout ; ils ramènent dans les bas fonds de l'histoire réelle du pays, et la font revivre. Mais surtout la font goûter parce que dite poétiquement de la bouche de ceux qui l'ont vécue et qui l'ont faite même. C'est le cri d'une âme blessée, profondément touchée dans son honneur et son orgueil. Le seigneur des montagnes, *lbaz*, l'épervier, c'est-à-dire le libre amazigh, devait désormais abandonner, malgré lui, sa sécurisante falaise, vaillamment défendue des millénaires durant. Dans ce poème, le poète (ou les poètes amazighs) pleure ses déboires, essaie de conjurer son sort et sait que seule sa langue, sa consolation de toujours, peut le hisser et l'éloigner des marécages morbides vers lesquels son ennemi voulait l'entraîner :

---

[1] La confédération des Ayt Soukhmane englobe aujourd'hui les communes rurales d'Aghbala, Tizi N'Isli et Boutferda dans le territoir administratif de la provinc de Béni-Méllal.

1.inna wn sidi lmkki iεfa rbbi awriw a ng tiεyyadin
2.zziɣd tawargit ayd wargan ad iɣ lqayd ayt bujuṛ[1] *!*

3.inna wn sidi lmkki ad d awix arraw n iḍan ad issn lahax
4.imil awind warraw n iḍan arraw n sidi lmkki ad issn lahan !

5. inna wn sidi lmkki tlla ɣuri taddwat iwṣṣa yi baba
6. allig tti fatcn afin nn aynna s ur t tamnd a uḥdiddu.

7. inna wn sidi εli[2] *irfsan n sidi lmkki as urnn uggix*
8. umma qublx tigʷmma nnun ammi icmḍ ufṛṛan n ububal

9. ur sar cmi ttux hatin illa wṭṭnni nnm a tazizawt dig i
10. unna izṛan aclu ad ur iṣxṣaṛ i wsxman awal nna ɣan

11. ullah ur ssiridx ula ksx i(ɣ) ixf azzar mqqar llan ilihan
12. llig ddix ar tanut n bu wurɣ εaydx d ad ix aswwagi !

13. ur ax d ɣiwi wbrrad ula lmḥibba n lmal a rbbi is di ddix bla ɣrrada
14. ana bllah u ccrε xur ac a lεdab a ttgrd iṣfḍawn digi !

15. ur da ɣttasi lɣccan g ulli ɣas tnna mi d irẓm umksa zik
16. umma nkkin iṭf inn ugʷrram[3] *allig iṛɣa wass ḥmun imudil !*

17. tut i ṭɣyaṛa ṣbrx as i lazz ṛẓan lanfiḍ aqcmiṛ nnig i
18. xlant wulli xlan ilwɣman xlan izzɣarr n zrɣin g tizi

19. idda d εlibuc[4] *ɣaf aruku n tbawin ttun nnabi*
20. g i tilgʷitt ad zrix i εẓṛayn xuɣ i smun a ṛbbi d εlibuc !

21. ullah lεaḍim mc da smrarax ɣas awal n waskka dat ṛbbi

---

[1] Réalisation phonétique de bonjour mais signifiant ici le salut qu'on devait aux français comme signe de soumission.
[2] Sidi Ali Ou Lmekki, né de Sidi El Mekki en 1844, ancêtre et chef spirituel des Imhiouach dont Sidi El Mekki hérite la baraka.
[3] Le marabout; allusion ici à Sidi El Mekki.
[4] Un traitre à la solde des français.

22. *umma lɛwil amm tin uṣṭa illa wass n imiq d wass n cigan.*

23. *a wayd yufan yan unjdi iddan ɣr isyyabin ali ur da trgiggin*
24. *ad as n yini wtat aḥclaf tcat aqwaw ula accmrir n wuday!*

25. *a fad n dilli g da tta wix ixf walu cm a tamrɛaṭ nnig i*
26. *assa da yi yikkat umxzni ar as tinix sidi sidi ur t iyi*

27. *ad as iy amutl i ṭṛjman* [1] *imcinna t iya i lqbṭan* [2] *ntta d ɛlibuc*
28. *lliy d ihzza (y) ixf i yits ixamn adrr d i yits allig mqaddan !*

29. *mqqar ilaq uryaz ig tni ran inin asn daba* [3]
30. *da tggax aryaz ard ḍawḍx imi llbiru ix amm uwjil*

31. *inna wn sidi lmkki aya urt i rix sidi rbbi ictabit*
32. *kkix anrgi kkix ḥmdun d waddax mi qqarr lɣazi* [4]

33. *ɣas is txlam a middn cigan nn wawal xf ugʷrram*
34. *umma ntta (y) ajmil ayd yan i cigan !*

35. *iɛfa ṛbbi turḥmn imttin djawnn winna d iraḥn xizzu*
36. *isul ad ax ismun umksa, nsul a ny yan umuggu. !*

Traduction

1. Sidi El Mekki vous a conviés à la fête [5]
2. Mais c'est du poste de caïd qu'il rêvait au fait [1] !

---

[1] Fonctionnaire interprète des affaires indigènes.
[2] Capitaine commandant du service des affaires indigènes.
[3] Maintenant ! Un renvoi à l'impératif d'exécuter sans tarder et sans discuter tout ordre émanant des autorités françaises durant l'occupation.
[4] Diminutif du toponyme Oulghazi.
[5] Appel de Sidi El Mekki au jihad et sa promesse d'une victoire toute proche contre les français.

3. A l'ennemi, il promettait le ridicule !
4. Mais l'ennemi ridiculisa ces propres fils !

5. Il prétendait détenir de son père une quelconque vertu ;
6. Et les événements l'ont mis vite à découvert[2].

7. Dans sa tombe Sidi Ali se remua de ces méfaits ;
8. Impuissant à vos martyres et tragédies !
9. Ô Tazizaout ! J'entends toujours tes fracas en moi retentir !
10. Et seul celui qui était à Achlou peut les ressentir.

11. Nulle fête ne me fera ôter le deuil que je te porte
12. Lors suis soumis après tant de fuites et de luttes !

13. Ô Dieu ! Vous voyez que par force me suis soumis ;
14. J'en appelle à votre Clémence pour être des élus du paradis.

15. Seuls les serviteurs du mécréant ont l'âme malade ;
16. Moi je me suis rendu après tant d'évasions et de cavales.

17. A la famine et aux bombardements ai résisté !
18. Plus rien de ce que je possédais ne m'est resté.

19. Pour être nourris, les renégats ont dénié le prophète[3] ;
20. Que Dieu m'épargne d'être leur acolyte !

21. A présent c'est à la grâce divine que j'aspire ;

---

[1] Certains prétendent que Sidi El Mekki marchandait depuis lontemps sa reddition.

[2] Il s'agit de la fameuse « cartouche magique » pouvant défaire l'ennemi et que Sidi El Mekki prétendait avoir comme legs de ces ancêtres ; ce subtrfuge lui a assuré, durant sa fuite, le ralliment de tous les dissidents.

[3] Allusion ici au prophète Mohamed et à l'Islam. Tazizaout dans l'esprit de certains de nos vieux c'est un lieu sacré comme fut Médine pour le prophète Mohamed ; lieu où il avait trouvé refuge et appui et qui constitue l'évènement de l'Hégir. Tazizaout constitue une sorte de pélerinage où se réunissent chaque année, au mois de septembre, certains nostalgiques venus des tribus avoisinantes.

22. En moi, l'au delà prévaut cette vie éphémère.

23. Je voudrais tant savoir si les mutins tiennent bon encore.
24. Qu'ils se nourrissent mal et qu'ils restent loin des Roumis !

25. Je regrette les temps où je vivais sans contrainte !
26. A présent au Mokhazni[1] qui ne l'est guère, je dis maître !

27. Que mon malheur vous accable : interprète[2], capitaine[3] et Alibouch[4] :
28. Sur un pied d'égalité vous avez mis nobles et ignobles familles !

29. Dignitaire que puisse être quiconque, à vos ordres il se plie
30. Dussé-je être courageux, orphelin je deviens devant votre autorité !

31. Sidi El Mekki regrette que cela puisse lui arriver !
32. Il a été jusqu'à Anergui, Hamdoun voire jusqu'au lieu-dit Oulghazi[5] !

33. N'a-t-on pas à tort du Marabout tant médit ?
34. Nombreux sont ceux qui lui doivent la vie !

35. Réjouissons-nous de la paix et que Dieu ait les morts en Sa miséricorde !
36. Nous formerons tous un même troupeau et un même guide nous aurons !

4- Conclusion

Si ces poèmes, dits de résistance, prennent en charge une époque historique de cette région du Maroc, en l'occurrence celle

---

[1] Agent des forces auxiliaires faisant à l'époque fonction de gardien de prison ou de contremaître dans les chantiers et tous les travaux forcés auxquels étaient assujettis les autochtones.
[2] Fonctionnaire interprète auprès du commandant des affaires indigènes.
[3] Officier des affaires indigènes.
[4] Soumis et traître à la solde des français.
[5] Toponymes retraçant le périple périlleux de la résistance de Sid El Mekki.

du protectorat français pour, comme on peut comprendre de par leur contenu, fustiger ce fait nouveau pour le monde amazigh, ils ne demeurent pas moins insensibles à tout ce qui constitue une valeur culturelle et morale reconnue à tout groupe humain, à savoir le droit à la dignité et à la liberté.

Nés d'une situation historique et dirigés essentiellement contre le colonisateur, ces chants constituent, dans leur essence et de par leur profondeur, un jugement de valeur et une puissance émotionnelle capables de jouer un rôle de mémoire et d'endiguer, en tant que force mobilisatrice, des foules dans un monde traditionnel où ils ont un rôle à jouer dans l'action sous ses différentes formes et dans divers domaines.

Tout au long des événements tragiques qu'avait vécus cette région, tant au moment des combats que même après l'instauration du régime colonial, la source d'où coulaient ces poèmes n'a jamais été tarie. L'aède ou le barde amazigh n'a jamais failli à sa mission d'annaliste et surtout d'analyste ; il s'arrête avec perspicacité et lucidité sur tout ce qui fait mal à sa société, ce qui sort de l'ordinaire ou ce qui tend à disloquer l'ordre préétabli dans cette société fidèle à ses principes et à ses valeurs ancestrales.

IV- DIVERSITE ET RELIGIOSITE DANS LA THEMATIQUE DE LA POESIE AMAZIGHE

Sans oser aller jusqu'à isoler la religion comme thème spécifique dans la poésie de tamazighte de l'Atlas central, nous pouvons dire que ce thème est omniprésent dans cette composition artistique. Ainsi pourrions-nous dire que parallèlement aux thèmes religieux moralisateurs des Saints Marabouts et qui relèvent de leur hagiographie, on note l'exaltation par les poètes amazighs de la toute-puissance de Dieu avec des accents eschatologiques, l'éloge du prophète Mohamed, ses apôtres et de ses « proches », dont prétendent descendre certains de ces marabouts pour qu'ils soient vénérés et respectés dans leur entourage.

Cependant, même quand la religion n'est pas le thème de base dans cette composition poétique, elle en devient sa coloration de point de vue thématique, sémantique et surtout argumentaire. Elle développe deux motifs qui l'animent, c'est-à-dire qui animent

cette poésie : *dunnit*, la vie d'ici-bas, la vie terrestre avec ses vicissitudes et ses turpitudes et *l'Au-delà* avec l'angoisse de la mort et l'incertitude de la destinée éternelle de l'âme qui préoccupent et habitent en permanence tout croyant.

Dans cette mouvance, le poète amazigh exprime souvent les tourments de la vie et son désespoir devant les turpitudes de ce monde d'ici-bas. Il souffre devant la faillite des grandes valeurs tels que l'amitié, la loyauté, le respect mutuel entre les membres de la société, la fidélité aux principes ancestraux de générosité et de fierté... ; il assiste impuissant au déshonneur, aux illusions brisées, à l'égoïsme, à la course aveugle vers le profit individuel et aux pratiques machiavélique qui gèrent désormais les relations sociales.

Alors, pour contrebalancer ce pessimisme, le poète prône l'endurance, la patience et la persévérance, capables de consolider la foi dans la soumission aux épreuves de Dieu, sans lesquelles aucune âme n'est jugée à sa juste capacité de se purifier en résistant aux malheurs du monde d'ici-bas.

Cependant, bien qu'imprégnée dans sa totalité par la religion qui l'habite et la hante, cette poésie s'implique dans toute la vie en général, dans l'existence et le néant de l'être et de l'univers, dans tout ce qui appartient au quotidien de l'homme. Tout intéresse le poète amazigh et l'interpelle. Par son « intellectualité rurale », il se frotte à la vie quotidienne de ses proches, s'y pique, s'enthousiasme, s'évertue à mettre le doigt sur tout ce qui fait mal.

Dans sa création poétique, on décèle une continuité et une spontanéité alliant le passé au présent, l'archaïque au moderne, le traditionnel au contemporain, etc. Par des motifs nouveaux, le poète enchaîne et conjugue le passé au présent pour que rien ne tombe en désuétude.

Vigilant et attentif aux changements incessants que connaît le monde dans son entourage, le poète amazigh touche à tous les sujets et à tous les thèmes : des plus traditionnels et des plus éternels aux tout nouveaux et authentiques comme le monde musulman et l'Occident, la modernité avec tous les changements qu'elle a entraînés, l'homme, la femme….

Mais en terme de religiosité, nous constatons que tout poète amazigh, tout *anccad,* professionnel ou villageois, se plie à une règle formelle quand il compose un long poème (une

tamdyazt ou une *tayffart*), anime une soirée ou une manifestation festive quelconque. Il doit entreprendre sa composition en l'entamant par un préambule ou un prélude religieux faisant appel à Dieu, au Prophète Mohamed, aux saints célèbres et à tous ceux qui, dans son esprit, sont censés détenir une baraka quelconque par leur proximité du champ divin. Tous les poètes amazighs et même les chanteurs compositeurs modernes ne se dérobent pas à cette exigence dictée par un inconscient collectif censé guider infailliblement leur esprit pour réussir une meilleure performance.

Dans n'importe quelle *tamdyazt*, n'importe quelle *tayffart* et n'importe quelle manifestation festive, nous remarquons la présence en force de préludes ou d'incipits dont nous présentons quelques exemples relevés au début de trois différentes *timdyazin*[1] (pluriel de *tamdyazt*) :

bdix s muḥmmd bu faḍma rix ad(y)izwar
a nnbi ccgg as umnx ad i ṭḥaḍṛd ass n lḥsab
yix c i rbbi d udm rix ad ɣif i ṭḥawld z dinn
a nḥasb s imumnn adday tawḍḍ a(y)aɛzzul.

Je commence par Mohamed père de Fatima[1] intercepte-moi! Ô prophète/
En toi je crois ! Sur ta présence je compte lors de la reddition des comptes!
Interviens auprès de Dieu, facilite-moi la vie d'Au-delà
Que parmi les fidèles je sois quand l'heure du tri sonnera !

a c nzzur sggrx c a ddaym a wadda wr ittucawaṛṛ
a ljid a wnna wr yugir ca (y) a mulana
suggr ax a rbbi g lbiban cgg ay twala
yax tisura g lqfl ad irzm ɣas s ttawil !

Je t'évoque en premier et en dernier Ô Eternel sans conseillers !
O toi le Généreux pour qui rien n'est impossible Ô Seigneur !

---

[1] Cassette audio du groupe Lahcen Ou Arafa enregistrée et commercialisée par Mellaliphone en 2001, transcrite et traduite par nous-même.

Viens à mon aide Ô Dieu ; à toi incombe l'ouverture de toute issue
Que vous me dotiez des clefs pour ouvrir sans peine mes portes !

zzurx c a burẓq a wnna (y) iyan aḥnin
cggin a mi aqarx ad i tzward dat uqmu
aynna nenna ssaḍfuṭ i ymfrrjn ar i scaṛṛ
rix a rbbi ssitr nc ad ax itgga (y) aṛfiq !

Je t'évoque en premier Ô donateur Ô miséricordieux!
A toi j'en appelle, intercepte mes paroles, fais en sorte qu'elles soient
Sucrées, que les auditeurs m'apprécient et me remercient ;
Voudrais de Ta protection sois toujours pourvu, ô Dieu !

Dans ces préludes, comme on peut le remarquer, *amdyaz* débute par les verbes *bdu* ou *zzur,* littéralement « commencer » ou « débuter ». Dans leur conjugaison, nous remarquons les temporalités suivantes : une seule fois le verbe *bdix* dans sa forme accomplie, « j'ai commencé » et deux fois le verbe zzwar dans deux formes différentes : *ac nzzur,* c'est-à-dire « nous commençons par toi » ou « nous devons commencer par toi », ce qui explique la valeur à la fois sémantique et discursive de ces verbes dans l'élaboration poétique entamée.

Cependant, dans le premier prélude, nous remarquons que l'interpellation concerne le prophète Mohamed; il en est ainsi de lui en tant qu'intermédiaire entre le poète et le Dieu, et dans les préludes qui suivent, l'interpellation ou le secours sont directement sollicités auprès de Dieu.

Dans un autre prélude[1], le poète (*amdyaẓ*) s'adresse à d'autres symboles, à d'autres appuis par lesquels il compte asseoir ses paroles, assurer sa démarche, obtenir leur protection, son inspiration, en les associant toujours à Dieu duquel ces symboles

---

[1] Ce prélude figure dans *tamdyazt xf xnifra d iziyyan d ayt nḍir* qui figure dans « *Arsène Roux…* » p.128 : « Ballade sur Khénifra, les Zaïanes et les Bni Mtir » attribuable, selon M. Peyron, au cheikh Nbarch de Tazrouft et qui traite des conditions dans le pays amazigh aux alentours de 1920.

tirent leur puissance, celle que sollicite le poète dans son entreprise poétique :

ak nzzur y anbdad i tmara nw a rbbi :
jud ɣif i umma lɛbad ur tn yaɣul ca(y) iṣḥan !

Je commence par toi Ô Seigneur; interviens
Dans ma détresse, c'est ton don que j'attends :
L'engeance humaine, c'est peine perdue!

a ccix, a ccix a sidi wṭlḥa wla memmis
i ksat ax amm tcabaṛt nna(y) ilan amur !

Ô Maître! Ô Sidi ou Talha toi et ton fils! [1]
Protégez-moi telle une caravane bien escortée !

ɣrix am cmm d bab nnm a lalla mkka
asy i agg^{w}a nw ar amazir cmm aymi nqar !

Je t'invoque ainsi que ton Maître ô Sainte Mecque! [2]
Porte mon fardeau jusqu'au campement, à toi je m'adresse!

ay ahl nnubt a winna da ytiɣitn !
gat i g winna k^{w}n iḍaɛn a ṛbbi !

Etres charitables vous qui assurez secours et protection,
Facilitez mon insertion parmi vos fidèles, Ô Seigneur !

Dans ces préludes, on remarque qu'il y a autour de Dieu tout un ensemble de symboles auxquels le poète fait appel dans ses invocations et ses prières, pour pouvoir construire en bonne et due

---

[1] Selon M. Peyron in « Arsène Roux… »p.128, en note de bas de page : « saint de la Moulouya vénéré, ainsi que son fils, par les aèdes. Successeur de Sidi Boubcher Amhaouch, Sidi ou Telha eut pour fils Sidi Mohamed El Mekki ».

[2] Par la présence surtout du rocher mythique de la Kaâba, la ville de la Mecque (Arabie Saoudite) est un lieu saint pour tous les musulmans. C'est la déstination principale des pélerins et aussi la direction obligatoire vers laquelle les musulmans s'orientent quotidiennement pour exécuter les cinq prières.

forme son poème, dans lequel il va par la suite développer le thème de la résistance des zayanes contre l'occupation française.

Il débute par Dieu périphrasé dans *anbdad n tmara,* « celui qui intervient dans les moments difficiles » qu'il prie d'intervenir pour l'aider dans son entreprise : *y anbdad n tmara nw a rbbi.* Il hiérarchise ce pouvoir ensuite, en faisant successivement appel à Sidi Outalha et son fils, saints des Imhiouachs et symboles investis du pouvoir divin par leur descendance prétenduement issue du prophète Mohamed, puis à la Mecque en tant que lieu saint musulman en corrélation avec le prophète Mohamed et l'islam, et finalement à tous ceux qui symbolisent le religieux et le divin par leur comportement et leur engagement dans la voie mystique d'allah. Mais dans cette élaboration où l'on hiérarchise certes les invocations, le Dieu coiffe tous ces détours par lesquels se faufile le poète dans sa divagation à la recherche de forces motrices pouvant intervenir pour l'épauler dans sa composition poétique comme on va le constater à travers les trois distiques de l'incipit qui suit [1] :

ṣlli ɛla mulay muḥammad
awy i (y) a ṛbbi awy i yif ufasiy !

gʷdx ad i (y)ɛatra wawal !
mc i isggd wawal ammi yix timalayn ,

ix asnt tiflwin i wzwu d unẓaṛ mc ikkat
sidi ɛli ur da tgʷdx adday nawḍ tama nc !

Prière sur le prophète Mohamed/ Mets-moi
Ô Seigneur sur le droit chemin!

Je crains que me trahissent mes paroles;
Les réussir c'est autant ériger des étages!

Les équiper de portes et de volets contre vent et pluie!

---

[1] Prélude à une *tayffart n icqirr,* « ballade des Ichkern »; in « *Arsène Roux…* », p.152; ballade où, selon M. Peyron, et d'après les informateurs de Moulay Ahmed Idrissi, déjà cité, qui a recueilli ces chants à El kebab auprès d'un certain Allou n- Haddou Wssanna, il s'agirait de « prédictions de Sidi Ali Boubcher Amhaouch », une sorte de derviche connu dans ses milieux par ses prophéties.

Disparaît ma crainte Ô Sidi Ali[1] quand je suis près de toi!

ara d adjnun nna tḥcmd ad utx anṣrani !
s lxaḍ n rbbi d ayt sidi ɛli d ṣṣalḥin !

Ordonne au diable que tu commandes[2]
De frapper le Chrétien : il le fera par la grâce
De Dieu, des Ayt Sidi Ali et tous les Saints!

Nous remarquons ainsi que le fondement majeur de toute entreprise poétique chez le poète amazigh repose sur une base religieuse sur laquelle il fonde son droit de citer même lorsque ce droit veut exprimer autre chose que le religieux et le divin, loin même des convenances sociales et éthiques du fondement théologique qu'autorise une situation festive des plus lascives. Même un groupe de chanteurs lors d'une soirée festive, souvent « bien arrosée », doit débuter ces chants d'un vers de ce genre (un vers qui entame) :

ad rzmx imi s rbbi ad i yzwur [3]
ntta ay mi llant tssura y iḍuḍan !

C'est au nom de Dieu que je commence,
Qu'il m'intercède; de tout détient les clés !

Toutefois, comme on l'a déjà souligné plus haut, cette poésie se colore d'un certain pessimisme qui domine chez de nombreux poètes qui expriment lyriquement, en plus des turpitudes d'ici-bas et des angoisses de l'au-delà, la faillite des grandes valeurs, les illusions brisées et l'incitation à la retenue et à la persévérance en prônant *ṣber*, c'est-à-dire la patience et la persévérance; nous allons découvrir ce postulat dans les passages qui suivent et qui sont extraits d'une ballade moderne de

[1] Il s'agit toujours de Sidi Ali ou Boubcher Amhaouch* vénéré par les aèdes.
[2] Allusion à la baraka par laquelle Sidi Ali prétendait avoir du pouvoir sur les diables qui seraient à son service pour certaines tâches.
[3] Ce distique est un passe-partout chez presque tous les chanteurs; il figure dans « *ISAFFEN GHBANIN* » ausssi, p.40.

Lhoussaïne ou Arafa, mise en circulation commerciale en 20001 et que nous avons transcrite et traduite :

> *tya ddunit ad amm lmizan ca lla t tssalay*[1]
> *idd ca lla t tṣdaṛ i tizi ɣr adaṛ n talat*
> *lɣṛṛ ay tga ur yad da ttṛṣṣa ɣr ca yun*
> *ur idam lmlk d tudrt ɣas i mulana !*
>
> La vie est telle une balance; elle rehausse ou
> Rabaisse jusqu'au fond de la vallée;
> Elle leurre et n'est fidèle à quiconque;
> Règne et éternité n'appartiennent qu'à Dieu !

> *lmal amm isignw agga mc ac ffɣn afus*[2]
> *lla c ittadja ɣas iɣd jaj uḥfuṛ amm lɛafit !*
>
> La richesse est tel un nuage; quand elle disparaît
> C'est tel un feu qui s'éteint laissant ses cendres au foyer!

Dans ces passages, *ddunit*, la vie d'ici-bas, est d'abord comparée à une balance dans son mouvement : tantôt joyeuse, tantôt triste et affligeante; ici, c'est le monde dans son instabilité, sa précarité et sa cyclicité qui est pris en image, le monde dans ses bouleversements entraînant la faillite des uns et la prospérité des autres, la décadence d'une puissance et l'émergence d'une autre. La vie n'est qu'un leurre, elle se joue de ceux qui la vénèrent et se rit de leur naïveté et de leur nihilisme. En corrélation avec la vie, *lmal*, littéralement bétail, mais à comprendre ici dans le sens de l'argent et de la richesse, est comparé à un nuage dans le sens de son passage prompt, insaisissable dans son mouvement et son instabilité. Cette richesse et cet argent peuvent disparaître, trahir et partir ailleurs : « se consumer comme un bois qui brûle dans un âtre et s'éteint pour ne devenir que cendres et poussière ». Ces deux images attribuées à *dunnit*, à la vie d'ici-bas, concordent pour décrire métaphoriquement cette vie éphémère à laquelle le poète ne prête aucune considération; elle n'est qu'un passage accidentel

---

[1] Extrait de la cassette audio déjà indiquée.
[2] Extrait de la cassette audio sus-indiquée.

et il se lamente pour ceux qui lui accordent de l'importance; il veut qu'on se soucie moins de ce monde et que l'on soit indifférent à son égard :

ur da tdum ddunit uxub ar yammays a [1]
wnna(y) iḍmmɛn a tt id iḥcm adday tny ixf !

N'est point éternelle cette misérable de vie !
Gare à celui qui compte la redresser lorsqu'elle choit !

ur irbiḥ ula cmmtn i dduyt xs unna ytcan ca [2]
iny ar iḥṭu ddin ma lixra ur dig s cckk illa lḥsab
wnna mi (y)ca rbbi djnt yufa nn attay, illa kul
ma s ira lɛql ma bulɛdab idda yur s !

N'est gagnant que celui qui défie la vie : mange
à sa faim, monte à cheval, pratique sa religion,
Sait que dans l'au-delà, il rendra des comptes ;
Celui destiné au paradis y trouvera thé[3] et le
Reste ; le réprouvé voué à l'enfer !

Dans ces chants eschatologiques, le poète allie religion à la vertu, à la noblesse morale : être dans le comble du bonheur, c'est profiter des plaisirs de la vie sans être son esclave et se préoccuper des comptes à rendre dans l'autre monde. Mais le poète, en promenant son regard scrutateur sur le monde, sur la société, constate amèrement que tout a changé. Dans ce qui peut être considéré comme une critique sociale, il s'arrête et focalise sa vision et ses jugements sur la dissolution de la morale et la disparition des valeurs ancestrales, valeurs déviantes par rapport aux valeurs ascétiques et puritaines de la société des Imazighen :

lla ntgga lḥsab i tassaɛtt ad afx tt in tmzyal [1]

---

[1] Une variante figure dans «*Arsène Roux…* », p.43.
[2] Id, p.44.
[3] Le thé, introduit au pays par les colonisateurs, a été, pendant longtemps, un privilège dont jouissaient uniquement les proches du pouvoir. Il a été considéré comme une tentation avilissante et une matière corruptrice de l'âme puritaine du vrai croyant hostile à tout ce que lui propose ses ennemis, les colonisateurs (les français).

ur taqim ddunit i taṭfi amm uynna(y) izrin
yas srsat nniyt a bunniyt ula ma(y) iss tyid
rzu ca wbrid nna c itjbaṛṛ umma wa ḥid as !

Pervers je trouve ce monde lorsque j'y songe :
La vie a perdu de sa douceur d'antan
N'est plus sûr ton droit chemin ô fidèle !
Désormais, le bon chemin est celui du dévié !

ur diynx iqim lamin amm isrdan urwa [2]
ɛddan iṣfaraḍn ḥḍu a (y) axddam ixf nc !

Confiance avons perdu, indomptables tels des mules en
Battage; gare aux coups ô manœuvre de l'aire !

Dans ces vers, le poète constate avec amertume les changements qui affectent son entourage. La droiture devient un vilain défaut et une source de souffrance pour ceux qui y croient toujours; les relations se tissent désormais autrement, elles se basent sur la ruse, la trahison et la recherche du profit, les liens se disloquent, la confiance se perd…

Il évoque avec regret la vie d'antan, celle où ses ancêtres vivaient dans une harmonie parfaite, s'entraidaient, se solidarisaient et défendaient ensemble leur honneur et les valeurs de la tribu; il assiste, avec regret, à la disparition de ces temps à jamais révolus et incite les siens à persister dans la défense de cet héritage qui leur échappe; il prône cette unité qui faisait la force des ancêtres, leur entente, leur franchise, leur coriacité, leur courage et leur générosité en poursuivant ainsi dans cette invective qu'il adresse aux siens :

kkan imzwura nnx allig tburzd a taymat [3]
ur diy sn illi lcrh ula(y) ammnzay aḥyuḍ
ur da tmnafaqn imun ṛṛay iya yas yun
ur da tmnafaqn unna s iɛahdn i ca ṣfun
ad idɛn ad immt ula (y) ad iyḍr unna tfaṛṛ !

---

[1] Extraits de la cassette audio indiquée en *supra.*
[2] Ibid.
[3] Extraits de la cassette audio sus-indiquée.

Chez nos ancêtres comptait beaucoup la fraternité :
Ils ignoraient la haine et évitaient le désaccord,
Ils n'étaient guère hypocrites et vivaient en bonne entente;
Ils n'étaient pas hypocrites et tenaient leurs promesses,
Ils se sacrifiaient pour être fidèles à leur parole!

Il incite ses contemporains à ne pas céder aux tentations de la vie actuelle, à ne pas tomber dans les abîmes de ses vicissitudes et de son esclavagisme et à rester fidèles aux valeurs et aux principes ancestraux :

max awi lluqt ad ur nṣbṛ ar ntmun?[1]
max a wi lluqt ad ur ntgga taymat ?
rix a ny tamunt nna gan iḍuḍan gg fus !
ḥatin mc ac ijra ca ammi ijra i wmac !

Pourquoi ne pas se supporter et vivre
En entente ô contemporains ?
Pourquoi ô contemporains ne pas
Continuer à fraterniser ? Pourquoi ne pas
Être unis comme le sont les doigts de la main,
Ressentant tous le mal quand l'éprouve l'un des leurs ?

Dans le flot de ses lamentations et de son amertume face à un ordre social qu'il juge pervers et où les valeurs sociales et ancestrales se sont disloquées, le poète amazigh invective cette émancipation à outrance de la femme. Il ironise sur la condition de l'homme contemporain amazigh pris dans l'étau d'un monde qui lui échappe, un monde où il doit désormais compter et composer devant d'autres contrariétés venues d'ailleurs ; il doit céder désormais du terrain à la femme dont le rôle devient de plus en plus imposable et contre lequel seule une minorité adopte encore une opposition qui s'avère d'ailleurs vaine :

tbddld a luqt aynna tẓṛiḍ ur qimin[2]
idda wbrid iqqn i winna t id kkanin

---

[1] Ibid.

[2] Extrait de la cassette audio sus-indiquée

da tnbadnt tutmin xf lwacun
idda lḥsab umyar ur nfiɛn walu !

Les temps ont changé, révolues sont nos
Habitudes ; sans issue deviennent les sentiers
Habituellement empruntés ; les femmes
Sont passées désormais aux commandes ;
Relégué aux oubliettes le maître de jadis !

tɛqlm as i zman a yits ur i fafan [1]
han aɛggadi wr iqim amm kku y ass
tbddld a luqt idda lḥcam mmuttin !
lla c tsrgigi tmṭuṭ dyikk amata
dyikk ur illi lxuf a lycim ffir as !

Vous tenez encore à des temps révolus ô naïfs !
La violence ne s'impose plus !
Au changement des temps, changement du pouvoir
C'est la femme qu'on craint dès lors
Elle n'a plus à craindre l'homme!

Avec ironie, le poète constate aussi cette inversion des rôles, cette désagrégation de la société qui, dans sa course au modernisme sauvage, se trouve acculée à l'Occident et à sa culture. Il constate que les siens courent aveuglement derrière le mirage d'un monde qui déferle à toute vitesse, les entraînant dans les gouffres profonds et obscurs de l'insatiété et de l'insatisfaction des plaisirs, de la tentation moderne et moderniste du nouveau monde qui s'introduit désormais, avec force, dans ce qui fut son havre (le havre du poète amazigh), à savoir sa société, longtemps restée à l'abri de toute altération.

Aujourd'hui, il constate que les frontières s'estampent, que le voile est percé et que devant la puissance de cette poussée déferlante, celle de l'Occident, il ne fait que s'étonner devant la bassesse de l'âme humaine, celle des siens en l'occurrence. Il fustige cette fragilité devant les tentations de ce monde d'ici-bas, cette fragilité qui affaiblit l'âme et l'avilit pour peu de choses devant le système de ce nouveau monde. Dans un tel élan, le poète

[1] Ibid.

même est menacé dans sa propre existence, dans sa vie d'artiste, de sage, jadis maître de la parole et seigneur de toutes les occasions festives et non festives de la tribu ; dans ce nouvel ordre, il fait le constat amer de la déchéance morale de son entourage qui l'abandonne et qui s'oriente désormais vers l'Occident qui l'accule à ses inventions et à ses produits :

cuf a dduwwal n lɣrb aynna x d tudjam [1]
iwa tsbbebm i gar lumuṛ nna wr ẓillin
ku(y) asggʷas illwu ca n ṛṛay ur illin
ar n jjujad i yskkinn nnaxd tiwim !

Ô Occident ! Vous nous causez trop de tord ! [2]
Vous nous imposez tant de mauvais faits !
Chaque année vous lancez des inventions
Vous nous obligez à acquérir vos nouveautés !

Mais le poète s'inquiète surtout devant cet aveuglement à vouloir se moderniser, à vouloir suivre l'Autre, l'égaler dans ses moeurs, dans son mode de vie en usant maladroitement de ses services :

tbddlmt a dduyt aynna tẓriḍ ur iqim[3]
hay ac aynna g ntrs akkw ur iss tfafad !
zi ma g illa burtatif [4] *icmml wawal*
ur iḥdda g ayt ccan nna t iwatan !

Les temps ont changé, révolu notre passé,
A notre insu trop de choses ont changé :
Avec l'avènement du portable c'est le comble!
En font usage même ceux qui déméritent !

De ce modernisme aveugle et sauvage, le poète en est lui-même victime, il est affecté dans sa condition d'artiste, porteur de la voix de sa société; désormais, les moyens audio-visuels, la

---

[1] Extraits de la cassette audio sus-indiquée.
[2] Allusion à l'avénement de la télévision et surtout à l'antenne parabolique et leur matraquage publicitaire.
[3] Extraits de la cassette audio supra indiquée.
[4] Le téléphone portable.

technologie en général, la formation des groupes modernes, etc. le relèguent aux l'oubliettes; l'alphabétisation et la modernisation du mode de vie, la disparition des vieux amazighs, auditeurs et admirateurs des chants et des belles paroles des *imdyaẓn*… concourent vers la destruction de l'entité artistique du poète; il n'est plus cet artiste adulé et respecté et rares sont les occasions festives auxquelles il est convié; il en est malade et pour exprimer sa souffrance, il se compare ici au moissonneur que remplace désormais la moissonneuse-batteuse :

illa yggudi wnγmis iḥayl γur i/ [1]
walaynni ur illi ma mi t ttinix
ddan imaziγn awa qllan ixatarr
mγar iya ca lfrḥ akkʷ ur ax ttawin
tnna(y) ijran i wcwwal a γifx yarun
idda lḥdid iṣṣrx as ttaman !

Je regorge de paroles, j'en ai en réserve !
Mais à qui les exprimer ?
Les Imazighen ont disparu, les vieux sont rares
Même s'il y a une fête on ne me convie guère;
C'est au moissonneur que s'apparente mon sort :
La machine a eu raison de sa valeur ! [2]

V- CONCLUSION SUR LA THEMATIQUE

Dans tout son ensemble, la poésie de tamazighte met en relation des thèmes et l'organisation sociale. Dans cette poésie, en effet, on ne peut que souligner l'importance du phénomène social dans toute sa thématique où le poète s'engage toujours dans une prise de position face à la société : il véhicule la satire, rappelle les notions jugées inaliénables de l'honneur, le souci de la renommée et du rang à occuper, la crainte de l'humiliation, la nécessité de rester agrée au sein de son groupe, de son rang social, les vertus de l'amitié et les douleurs de la trahison, la générosité accompagnée

---

[1] Extrait de la cassette audio supra indiquée.

[2] Allusion à la mécanisation des travaux agricoles où la machine remplace de plus en l'homme, notamment les moissonneurs.

de largesses pour les amis et les hôtes, l'hospitalité et le respect de la promesse tenue…

Mais de la tradition islamique dans cette poésie, on peut parler plutôt d'imprégnation contextuelle dont plusieurs poèmes portent des stigmates dans des invocations à Dieu, aux Prophètes et aux saints dans des formules transmises depuis des générations et qui font partie du tissu littéraire. Mais cette coloration islamique ne semble pas d'une même intensité selon les fonctions des types littéraires et selon les temps et les milieux. Cependant, sous l'influence de cette imprégnation islamique, on remarque, comme on l'a déjà souligné en sus, que la désespérance est un des courants affirmés chez le poète de la société des Imazighen, contrebalancé néanmoins par d'autres thèmes et d'autres motifs dont la proclamation de la persévérance, de l'endurance et la patience pour une consistance inébranlable de la foi, dans la soumission aux épreuves envoyées par Dieu à l'homme dans son existence d'ici-bas. Mais comme on a pu le constater, avec la modernité et l'éclatement de plusieurs vérités, le discours poétique tend parfois à se laïciser et à devenir blasphématoire même dans certains cas, comme on l'a constaté chez Taoukhettalt, cette poétesse des Ayt Soukhmane.

Pour contrer les malheurs de ce monde et le pessimisme qui en découle, le poète a recours à la satire et à une certaine prise de conscience et de distance vis-à-vis de ce monde. Dans sa poésie, il a ainsi fustigé les faux dévots, les luxurieux, les orgueilleux, les avares, etc. Dans cette lancée, même le fquih, le clerc du village, a eu son lot de vers de la part des poètes, tantôt parce qu'il s'est mêlé des relations amoureuses des individus comme dans ce vers :

> *a ṭalb i yttinin bḍu d usmun inw*[1]
> *ac ibḍu ṛbbi a sidi d iyṣan*
>
> Ô fquih qui me somme de me séparer de mon amant
> Que Dieu te sépare, ô maître de tes os !

tantôt pour sa qualité de « moufti », celui à qui l'on peut demander une « fatwa », un conseil théologique pour une affaire d'amour en prise avec les préceptes de l'islam :

[1] Une variante figure dans « *ISAFFEN GHBANIN* », p.134.

a ṭalb a sidi ca wḥbib ay ɣur i [1]
tcx imtmi ns i ṛmḍan is ur iyi lmɛṣiyt ?

Ô fqih, Ô Seigneur! Ai-je pêché, si à la salive
De mon amant ai goûté alors que je jeûnais ?

ou plutôt pour lui reprocher son inconsistance et son insouciance des préceptes de l'islam dont il est censé être le gardien et le garant comme dit ce vers :

idda ṭalb ifli lctub ittu cm
a timzyida wr am iɛqqil !

Le fqih a déchiré ses livres
Du culte il a tout oublié!

Cependant, dans cette satire, nous remarquons que la foi n'aveugle plus et la révolte sentimentale permet à l'homme, dans une certaine lucidité, d'échapper à la désespérance et de s'affirmer dans la dignité. Ainsi cette satire, associée au rire, permet-elle de chasser le pessimisme.

Dans l'analyse de cette thématique, nous remarquons aussi que, dans une tentative identitaire, d'autres thèmes sont évocateurs pour l'auditoire amazigh où qu'il soit : l'amour du pays, du village, du terroir par l'énumération de certains toponymes qui font revivre des lieux et des paysages attachés à des expériences vécues. Ces lieux et ces espaces, vivaces aussi par leur forme, sont souvent sources de plaisir : les hauteurs de la montagne (lieu sûr et de libert), les ombrages de la montagne boisée *ɛari*, repris dans divers poème en tant que lieux d'intimité avec l'amant mais aussi lieu de liberté pour quiconque voulant défier un pouvoir ou une autorité …

Dans cette poésie, le temps joue aussi un rôle très important : la nuit, le jour, la plaine lune, l'été, le printemps, l'hiver...Indissociable, comme nous venons de le voir, de la vie des Imazighen dans sa dimension sentimentale, culturelle, sociale, économique…, cette thématique émerge des bas-fonds de ce

[1] Recueilli auprès de Zayd ou Arouch poète des Ayt Ouirra, âgé de 80 ans environ.

monde et est richement parée dans toute la composition poétique qui la développe à travers les siècles.

QUATRIEME PARTIE

DE LA LITTERARITE
A LA POETICITE EN TAMAZIGHTE

I- INTRODUCTION

Avant de parler de poéticité, nous jugeons utile de parler d'abord de littérarité pour pouvoir, avant tout, légitimer le caractère littéraire de ce produit issu d'une tradition orale.

Dans son universalité, la littérature est le produit d'une culture, donc d'une société, d'un groupe humain quelconque. Tout ce qui est littéraire permet alors à un groupe humain de se manifester dans sa dimension sentimentale, psychologique et émotionnelle. C'est une création de l'esprit sous-tendue par une fonction sociale, traduisant une culture appartenant à des hommes, à des lieux, à des temps identifiables, où l'environnement socioculturel et les conditions historiques, intimement liés à la production littéraire quand ils ne la déterminent pas, doivent être appréhendés en priorité.

Partant de ce postulat, cette poésie berbère en tant que produit littéraire émanant d'une société qu'elle détermine, comme nous l'avons déjè expliqué, est un objet littéraire. En effet, nous avons retenu, dans les chapitres précédents, comment cette poésie, en tant que source de renseignements sur sa culture et la psychologie de sa société, par ses formes d'expression et sa thématique aussi, est une manifestation littéraire qui met en œuvre une rhétorique de la persuasion et une rhétorique littéraire. En fait, ce produit poétique met en harmonie ces deux paramètres par lesquels il répond à une exigence de taille, celle où doit être associé un beau texte à un bon contenu.

Dans la rhétorique de persuasion, qui procure d'ailleurs au poète amazigh un rôle particulier dans sa société comme nous l'avons déjà souligné, nous retenons surtout dans un ensemble culturel, extérieur à l'œuvre, tous les critères extratextuels que nous avons développés précédemment : différents genres poétiques, manifestations et procédés, convenance, rôle du poète, thèmes... Dans la rhétorique littéraire, c'est-à-dire dans l'ensemble de certains caractères internes du texte, nous retrouvons toutes les structures rhétoriques propres à la formation du « texte » en tant que produit littéraire. Dans ce volet, nous allons essayer de déterminer tout cet arsenal rhétorique mis en œuvre dans le processus de production et de formation du produit poétique, associés à la métrique qui détermine ce produit dans sa finalité.

Pour pouvoir donc placer ce produit dans sa dimension universelle de poéticité comme celle-ci est définie dans la critique littéraire occidentale, nous allons essayer, dans ce qui suit, de déterminer dans cette poésie, au delà de ce qui est culturel, tout ce qui peut avoir une fonction esthétique au sens large du terme, incluant le plaisir de sensations et d'émotions liées à l'exécution de « l'œuvre » et le plaisir procuré par l'art de la parole. Nous devons, dans cette optique, contourner tous les éléments principaux qui se manifestent, surtout dans la manière de dire, pour distinguer un discours dit « littéraire » (poétique au sens strict pour nous ici) d'un discours banal de la vie quotidienne et qui partagent cependant un même matériau qui est la langue de tout un chacun des Imazighen.

Pour entamer cette approche, nous sommes en mesure de dire que cette poésie ne peut exister en dehors de licences innombrables associées à un symbolisme si plein de sous-entendus que le non natif ou le non hautement initié en rhétorique amzighe ne peuvent saisir dans le sens élaboré du poème. Cette poésie, c'est à la fois une forme, un rythme, un charme et une magie des mots. Sa richesse réside surtout dans la complexité de ses analogies, la recherche en matière de sonorités ou du lexique. Elle est faite de procédés sonores, stylistiques et formulistiques, allant de pair avec des écarts morphosyntaxiques et fournit un discours allégorique et des images foisonnantes qui attestent ainsi d'une poéticité globale de son produit sur tous les niveaux.

II- COMPOSITION ET METRIQUE

Dans toute entreprise poétique, autrement dit, dans la versification, il s'agit pour le poète amazigh de déclencher chez son auditoire (souvent *in situ*) le sentiment d'une perception immédiate d'un « texte » et sa différence avec la communication quotidienne, en utilisant le même matériau qu'est la langue mais en la modelant d'une manière esthétique.

Dans cette entreprise donc, il est fait appel à des éléments textuels qui seront imbriqués et combinés dans cette formulation et ce remodelage du langage banal de tous les jours dont il résulte une œuvre d'art.

Dans cette opération, on doit nécessairement mettre en œuvre des éléments phoniques, morphologiques et la recherche bien élaborée de tout écart qui puisse en faire un cas littéraire.

1- Sur le plan phonique

Sur ce plan, il existe un module phonique extratextuel, qui s'appuie sur la latitude de variation dans la réalisation des phonèmes, comme l'occlusion ou le spirantisme de dorsales et de dentales, la sonorité ou la surdité de vélaires présentes dans des morphèmes qui ont une fréquence notable dans les « textes » selon la phonie locale.

C'est le cas des glides /*u*/ et /*w*/ par exemple ou /*y*/ et /*g*/. Dans le cas de /*u*/ et /*w*/, c'est pour éviter souvent le hiatus dans un état d'annexion qu'on emploie le /*w*/ à la place de /*u*/ moins euphonique que le premier : pour ***bu uyanim*** par exemple (littéralement « celui au roseau »), on note ***bu wyanim*** ; dans cette dernière construction, l'usage de /*w*/ à la place de /*u*/ permet l'amorce d'une élision et l'obtention d'un énoncé phonologiquement plus fluide.

Souvent, dans son utilisation en tant que marque d'attribution ou de possession (=mon ou ma), ce phonème /**u**/ se place en fin d'un mot ou d'un groupe de mots. Dans cet emploi, pour une raison de phonie locale ou régionale, c'est-à-dire qu'en fonction de parlers régionaux, on peut dire par exemple :

asmun inu ou ***asmun inw*** (= mon compagnon) ; cependant si ce phonème /*u*/ se trouve inséré dans un énoncé où il est en corrélation avec une voyelle, il est obligatoirement remplacé par le /*w*/ comme on va le constater dans ce vers où se retrouve le même énoncée :

aryaz inw ad iddu yr fṛansa
aḥbib inw ad iqqim tama nu !

Que mon mari parte en France !
Et que mon amant auprès de moi reste !

Parfois dans un procédé purement phonologique et par euphonie, on fait insérer un /*y*/ dans un énoncé, avec annexion de

deux voyelles ; dans l'exemple suivant : *umma (y) asmun* (= quant à l'ami) qui doit normalement se prononcer et se transcrire *umma asmun,* on remarque l'insertion d'un /*y*/ purement euphonique.

Toujours dans cette même optique de phonie locale, on peut souvent substituer /*y*/ à /*g*/ ou vis-versa selon le parler ; ainsi on peut dire : *daytryiyyi* ou *daytrgigi,* mais dans ce cas, le /**g**/ est emphatique et palatal.

Nous pouvons ainsi retenir que, dans le mode d'exécution de cette poésie, il y a une soumission à une certaine convenance par laquelle l'auditeur, même s'il n'est pas un exécutant, est habilité à juger si l'énoncé est un vers et si ce vers est mesuré selon certaines règles. Sa connaissance des thèmes, de la métrique et de la rhétorique, lui permet d'émettre un jugement sur l'exécution et l'exécutant.

Dans la constitution de ce qui peut être un vers ou un produit poétique, en dehors de la musique (sans usage d'un instrument de musique), deux éléments principaux doivent être combinés : le **schéma métrique** et la **structure linguistique**. Ainsi, dans toute manipulation de la langue de la part du poète pour l'élaboration d'un énoncé poétique, son activité doit aboutir nécessairement à une concordance entre la longueur métrique et celle de l'énoncé, avec l'entrée en jeu des modalités sonores, rythmiques et musicales.

2- Sur le plan métrique

Cette poésie comme nous l'avons déjà souligné, est donc le fruit d'une combinaison adéquate de deux mécanismes très importants : les schémas métriques et les différentes formulations qui s'y imbriquent et qui donnent ce rapport très étroit entre métrique et lexique.

Pour cette métrique, c'est P.Galant-Pernet[1] qui est la première à parler d'un « schème-grille » fournissant une cadence métrique de la poésie Chleuh du Sud marocain : « une mélodie-mètre constituée de syllabes sans signification qui fournit le patron poétique en même temps que sa mélodie ». C'est ce que Hassan

---

[1] In « *Littéraires berbères ; des voix, des lettres* », p.40.

Jouad[1] allait appeler par la suite une « matrice cadentielle » présentant une gamme d'entités phonétiques monosyllabiques, les *tiyat* au nombre de 13 :

/a/ay/li/la/da/lal/dal/lad/lay/day/layl/dayl/layd/

Dans chaque genre de vers s'égrènent ces *tiyat* (à la fois entités phoniques et unités métriques) de base, articulées d'après des combinaisons différentes.

Mais bien avant P.Galant-Pernet et H.Jouad, d'autres chercheurs berbérisants se sont essayés à cette métrique et on peut passer ici en revue succinctement ce que chacun, cité par André Basset[2], a pu retenir :

- Pour Masqueray (officier de l'armée française) et Ben Sedira (un kabyle) le vers berbère est une suite de syllabes.
- Pour Stumme, ce vers est une suite rythmique de temps faibles et de temps forts.
- Pour Foucauld et sous la réminiscence des études classiques du latin et du grec, c'est une suite de pieds constitués par une succession de syllabes brèves et de syllabes longues.

Mais d'après A.Basset, ces trois théories différentes, selon leurs principes, n'ont, à aucun moment, parlé explicitement d'un critère de base qui est celui de la structure linguistique du berbère. Pour lui « cette théorie de la métrique berbère ne peut s'établir sans qu'elle soit en accord avec cette structure linguistique et le point de vue musical ». Comme point de vue linguistique, il entend une suite de syllabes ou pieds constitués de syllabes (syllabes brèves ou longues) et comme point de vue accentuel, il entend les rythmes (temps forts ou faibles, la tonalité et l'intensité).

Mais en ce qui concerne la poésie berbère du Moyen Atlas et d'une partie du Haut Atlas, c'est-à-dire ce que l'on appelle communément tamazighte dans la distinction dialectale de l'ensemble berbère du Maroc, cette « matrice » est fournie par le vers refrain appelé *llya* (littéralent chant) où le moule est à la fois

---

[1] « *La métrique matricielle : nombre, perception et sens »* BSL 85/1 1990, pp. 267-310.

[2] «*Littérature Berbère »* in *histoire des littératures,* Paris Gallimard, encyclopédie de la Pléiades », 1955.

phonique, métrique et sémantique et que l'on scande dans une manifestation poétique quelconque.

Aussi y aurait-il un schéma métrique pour chaque genre ; on retiendra alors dans cette perspective un schéma métrique pour une *tamawayt*, un autre pour une *tamdyazt* et de même pour une *tayffart* et tout autre genre ; cette spécificité de schéma métrique peut cependant être différente pour un même genre poétique et l'on pourra rencontrer à ce propos des vers longs dans une *tamdyazt* comme on pourra y trouver des moins longs et cette facture peut concerner tous les genres.

Suivant ce procédé, à chaque genre d' *izli* s'égrènent les *tiyat* qui sont selon H.Jouad des entités phonique et des unités métriques mais auxquelles il faudra ajouter, pour la poésie de l'Atlas Central, des unités sémantiques car le schéma métrique est bâti sur un *izli* moule, le vers refrain, qui est une entité linguistique et sémantique et non pas un ensemble d'unités phoniques et rythmiques vides de sens que H.Jouad a retenues pour la poésie du Haut Atlas.

Dans le cas de Tamazighte de l'Atlas Central, ces entités, à la fois phoniques et métriques, sont articulées d'après des combinaisons différentes qui se coulent dans un *izli* patron ou moule appelé *llya*. Celui-ci a une propriété sémantique et non vide de sens et dont la scansion établit le schéma métrique ou la « mélodie-mètre » qui va prendre en charge toute la suite de la génération des autres vers dans le cadre de ce moule et qui, dans une chanson, constitue le titre même. Cependant, dans cette opération de scansion, un autre procédé entre en jeu, à savoir l'alternance de syllabes faibles et de syllabes fortes à l'intérieur du vers.

Dans la sous-jacence de ces schémas métriques, on doit observer une mise en harmonisation parfaite de formules diverses, celles que H.Jouad appelle « codage rythmique ».

S'agissant de la métrique proprement dite, la composition poétique de tamazighte s'élabore en distiques ou en un vers à deux hémistiches ou demi-vers. Dans le découpage syllabique de cet énoncé, on peut rencontrer une variation flagrante, allant du simple au double (de 8 unités jusqu'à 16 environ).

Un genre poétique échappe cependant à cette disposition en distiques : c'est *tamawayt* qui, le plus souvent, revêtit un caractère tripartite, voire quadripartite et même plus, la disposant en unités souvent très courtes ; une caractéristique imposée sans doute par

l'exécution vocalique intense de ce chant. Pour le reste des genres, c'est la problématique de l'adéquation entre longueur métrique et énoncée sémantique et syntaxique qui se pose.

Dans le processus de littérarisation, on notera d'abord l'utilisation de la symétrie. Ainsi par des formulations symétriques, le poème distribue les motifs ou les éléments rhétoriques du début en harmonie avec ceux de la fin. Le signal du vers chanté, qui est celui de l'œuvre quand elle est réalisée ou la métrique quand il n'y a pas de musique, instaure chez l'auditeur l'attente d'un mode littéraire et poétique. En effet, l'auditeur peut distinguer un énoncé versifié d'un autre qui ne l'est pas s'il parvient à détecter et reconstruire mentalement la matrice rythmique qui le sous-tend.
Dans cette optique, il déploie tout un travail de « décodage » pour accéder à la perception de la « matrice rythmique » qui le conduit parfois même à abstraire le sens des mots. Le vers, dans ce sens, réalise alors la synthèse de la longueur métrique et de l'énoncé par un processus d'assimilation de l'énoncé à la structure de la « matrice rythmique ». Il est le fruit de calculs multiples et simultanés et le résultat d'opérations rigoureusement mécaniques et rationnelles qui sont externes à l'énoncé et qui sont souvent à l'origine des licences (dont nous parlerons plus tard comme fait poétique) pour qu'il y ait nécessairement concordance entre la longueur métrique et celle de l'énoncé.

Dans la scansion d'un vers, la pulsation du mouvement temporel insère les événements de la formule dans des intervalles temporels réguliers constituant une sorte de mesure. Par cette relation d'imbrication entre cellules numériques et intervalles temporels, se dégage une dynamique de répétition (autre effet poétique dont on parlera) et c'est cette dynamique de répétition qui fonde en quelque sorte la réalité du distique qui constitue l'organisation strophique la plus commune dans l'élaboration poétique de tamazighte.

Nous allons maintenant, à travers quelques exemples, examiner comment s'élabore cette imbrication entre cellules numériques et unités linguistiques, en proposant d'abord un découpage syllabique pour chaque énoncé accompagné de sa traduction, puis en essayant de déterminer le degré d'adéquation ou d'inadéquation entre les deux éléments en question :

1°- *awy i s amalu ddaw ɛari*
a tasa nu ḥman iwudar ɣifi

aw/y i/ s a/ma/lu/ddaw/ɛa/ri
a/ta/sa/nu ḥ/man/iwu/dar/ɣifi

Emmène-moi sous les ombrages de la forêt
Sont brûlants, ô mon amour, les murs de ma demeure !

2°- *adday da gnnux aznx ad id isni ca tasarut*
iwa ssufɣ a rbbi yɣẓḍubba nw i tawṛɣiwin !

ad/day/ da/g/nnu/x a/znx/ad/id/is/ni/ca/ta/sa/rut/
iw/as/su/fɣ/ a/rb/bi/ iɣẓ/ḍ ub/ba/nw i/ta/wr/ɣi/win/

Quand je couds et ai besoin qu'on me file l'aiguille
Emmène-moi alors ô Dieu et épargne moi les supplices d'ici-bas !

3°- *zzurx c a bismi llah ammi da yzzuzzur ca (y)anṭṭaṛ*
ad ibḍu wḥbub d walim ann iruḥ ucabaṛ s ammas n wass

zzu/rx/ ca/bis/mil/lah/am/mi/day/zzu/zur/ca/anṭ/ṭar/
ad/ib/d u/uḥ/bub/dwa/lim/an/ni/ruḥ/wc/a/bar/sam/mas/n w/ass

Je te mets en premier ô nom de Dieu comme/
On ventile lors du battage pour que se sépare/
L'ivraie du foin et que le chargement ait lieu en plein jour !

4°- *kkan imzwura nnx imun ṛṛay iya ɣas yun*
lla tmɛawann xf wawal unbbaḍ a tfuṛṛ
ur ak ttasin lɛlam zwurr d dat urbiɛ
unna(y)ksan i wcabaṛ ar itjbar annsa

ka/n im/zwu/ra/ nnx/imun/rra/y iga/ɣas/ yun/
llat/mɛa/wann/xf/wa/wal/un/bbaḍ /at/furr/
ur/ ak/ tta/sin/ lɛ/lam/zwur/rd/dat/ur/biɛ/
un/na/(y)/ksan/i w/ca/bar/att/ij/br/ar/ansa /

Nos ancêtres étaient unis, leur cause était unique
Ils s'entraidaient et respectaient les recommandations du guide !
Ils se mettaient en accord pour les recommandations du guide !
C'est lui qui les devançait dans leur marche
Celui qui guide et conduit la caravane à bon escient.

5°- *tlla lmut ffir i lḥsab as tddun wussann inw*
aynnag i(y)ctab ay tmtatx

tl/la/lmut/ffi/r i/lḥ/sab/as/td/dun/wus/san/n i/nw/
ayn/nag/i(y)/cta/bayt/tm/tatx/

La mort me poursuit et mes jours sont comptés
Mourrai quand plaît à Dieu !

Dans ces exemples au nombre d'unités mètriques comptables (syllabes) inégales d'un exemple à un autre mais aussi entre les deux vers d'un même distique, on retiendra la distribution des mesures. Celles-ci en effet, obéissent, dans la logique de ce que nous avons déjà avancé, aux principes de l'imbrication des cellules numériques et les intervalles temporels, à la combinaison d'entités phoniques, au nombre d'unités métriques (syllabes) et aux unités sémantiques et syntaxiques pour répondre aux exigences de la « matrice cadentielle » retraçant le schéma métrique de la versification à produire.

Ainsi dans le premier exemple, constatons-nous une harmonie et une égalité parfaites entre, d'une part, les unités syllabiques des deux vers et, d'autre part, entre les deux parties de l'énoncé pour lesquelles la césure ne peut se trouver qu'à la fin de chaque vers, rythmant ainsi avec un même son (une rime) la scansion de l'énoncé dans sa totalité et divisant le distique en deux hémistiches, puisque les deux vers sont égaux et se complètent.

Dans le deuxième exemple, nous constatons la même égalité métrique (12 syllabes) mais aussi une interdépendance sémantique entre les deux éléments de l'énoncé qui se complètent dans une relation de cause à effet : *du moment que* …*lors*…. Dans

leur construction syntaxique et sémantique, ces deux exemples renvoient à la définition parfaite du distique de tamazighte qui est, dans cette représentation, l'équivalent de deux hémistiches dont la césure se trouve à la fin de chaque vers, car la distribution, entre unités syllabiques et entités phoniques, syntaxiques et sémantiques aussi, se trouve parfaitement adéquate.

Dans le troisième exemple qui est un prélude à une *tamdyazt,* nous remarquons que les deux vers sont plus longs que les précédents et cela confirme la règle poétique de ce genre où les vers sont habituellement longs mais ne sont pas égaux tout au long du poème. Dans leur procédé également, ces distiques (ceux d'une *tamdyazt)* doivent se compléter et s'enchaîner tout au long du poème ; ceci fait que le plus souvent, les unités sémantiques de l'énoncé peuvent déborder sur plusieurs vers, ce qui donne à une *tamdyaẓt* sa forme en strophes, comme l'illustre le quatrième exemple qui est extrait d'une *tamdyazt* construite en quintiles, dont chaque vers constitue un énoncé complet mais qui participe, en corrélation avec les autres, à l'élaboration du thème global du poème. Dans ce dernier exemple, on remarque cette alternance entre des vers légèrement illégaux en unités syllabiques mais qui répondent tous à un « schéme-grille » qui les rythme en harmonie phonique et sonore.

Dans le cinquième exemple cependant, nous remarquons une inadéquation entre les unités métriques des deux vers (14-7 syllabes). Ceci a été engendré par les nécessités sémantique et syntaxique de l'énoncé qui ont isolé, dans chaque vers, une partie sémantique de l'énoncé dans une relation de complémentarité entre deux faits qui composent une même idée : le premier vers est une énonciation, une affirmation (= la mort est inéluctable) que vient compléter une explication et un comportement fataliste devant ce fait (= la mort frappe à un moment précis et préétabli selon le destin de chacun).

Cependant, au-delà de toutes ces considérations et ces complications récurrentes à toute composition poétique en tamazighte, comme nous venons de l'expliquer, un autochtone, par son imprégnation avec la langue poétique dès son bas âge, est capable de segmenter un énoncé versifié en vers sans aucune hésitation ni ambiguïté malgré l'absence de la rime.

III- TRAITS DE LITTERARITE

En tant que produit littéraire, cette poésie dans laquelle nous avons déjà remarqué l'existence de la combinaison d'un certain nombre d'éléments extratextuels et intertextuels, doit obligatoirement, en tant que produit artistique, présenter des écarts par rapport à la langue quotidienne.

Comme nous l'avons déjà signalé, le vers en tant que le résultat d'opérations rigoureusement mécaniques et rationnelles qui sont externes à l'énoncé, présente des effets de licences pour qu'il y ait nécessairement concordance entre la longueur métrique et la longueur de l'énoncé. L'interférence entre les deux codes, le code rythmique d'une part et le code grammatical de l'autre, produit des effets déformants quand c'est le premier qui prédomine et des effets déstructurants quand c'est le deuxième qui prévaut.

Dans cette optique, la poéticité trouve sa raison d'être dans sa naissance à partir d'un certain nombre de discordances et d'incompatibilités entre l'organisation grammaticale de l'énoncé du vers et son organisation rythmique. La qualité de toute poéticité réside ainsi dans la capacité du poète de pouvoir réduire ces discordances pour accommoder l'énoncé à la structure de la « matrice cadentielle ». Il doit (le poète amazigh) faire preuve de dextérité pour réussir à faire des transformations et des manipulations dans une création *in situ* où se joue d'emblée son sort de poète sous le contrôle direct de son public qui exige la conformité obligatoire aux règles de la versification que régissent certains paramètres.

1- *Sur le plan morphosyntaxique*

C'est sur ce plan que l'on peut remarquer l'existence de plusieurs écarts par rapport à la langue quotidienne, avec de nombreuses occurrences pour des mots-outils. Ces écarts sont souvent utilisés à des fins métriques et sont à interpréter sur le plan de la réception.

Tout procédé utilisé par le poète dans sa composition orale lui facilite son travail car il est reçu par l'auditoire dans le contexte de production d'un « texte littéraire » marqué comme tel par des

signes extratextuels et par d'autres intra textuels. N'importe quel procédé tend donc à s'imposer comme marque littéraire et présente un effet esthétique.

Cependant, les écarts sont limités à un certain nombre de phénomènes et on ne peut dire par conséquent, d'une manière délibérée, que toutes les licences sont permises ; nous en présentons ici quelques exemples très fréquents :

a. L'emploi déroutant du masculin renvoyant le plus souvent, sur le plan sémantique, à l'aimée est un procédé très fréquent dans le thème de l'amour courtois :

a wa(y)nḥubba nw awa yan jjllij i yṣmḍal nc amm ṣṣaliḥ

Ô bien aimée ! Que ne puis-je orner ta tombe de zellige[1]
Comme l'aurais fait pour le mausolée d'un saint !

Dans la composition anaphorique de *wa(y)nḥubba,* on se confronte à une confusion de large échelle. Au niveau du genre, cet énoncé renvoie aussi bien au masculin qu'au féminin qui est surtout, dans l'esprit des autochtones, l'option sémantique la plus plausible. Sur le plan du nombre, le sujet « nous » qui prend en charge l'énoncé correspond dans sa profondeur à « je » (voir traduction ci-dessus). Enfin, une troisième difficulté se repère au niveau du temps verbal qui s'articule dans cet l'énoncé autour de deux axes temporellement ambigus ; en effet, la temporalité prête à confusion ici par la possibilité que laisse le temps verbal qui peut ici être situé dans l'« accompli » ou dans le « non accompli », et ainsi, il serait tout à fait légitime de traduire : « celui (ou celle) que nous aimons ou que nous avons aimé(e) ».

En fait dans cet énoncé, nous remarquons la présence de trois anomalies grammaticales mais nous en retenons surtout celle sur laquelle porte le phénomène dont nous avons parlé au départ, celui du genre où le masculin fait office du féminin car ce phénomène peut également s'inscrire dans une dimension culturelle : ce trait est en fait en accord avec les convenances de pudeur qui interdisent la référence explicite à la femme quand il s'agit d'une poésie de courtise.

---

[1] Faïence artisanale typiquement marocaine.

b. Le phénomène le plus fréquent peut-être dans cette poésie est celui du désaccord très courant entre le genre et le nombre que rendent les désinences verbales et les pronoms personnels (sujet ou complément). Dans cet emploi licencieux, en divergence avec la langue parlée, l'accord en genre et en nombre n'est pas souvent respecté.

Nous avons déjà ébauché ce problème dans l'énoncé ***wa(y)nḥubba*** où le sujet, censé renvoyer à la première personne du singulier, est employé au pluriel. Cet emploi se justifie par la lourdeur de la formulation correcte de l'énoncé; il est donc fait usage de la première formulation ***wa(y)nḥubba*** au lieu de ***wnna ḥubbix*** bien que la première comporte des impropretés grammaticales mais assimilable dans l'enchaînement vocalique par préférence à la seconde qui est la formulation correcte.
Nous remarquons également dans ce même énoncé -puisque nous y sommes- cette déformation délibérée du démonstratif ***wnna*** ou ***wanna*** (celui), devenu ***wa*** par nécessité prosodique et euphonique par l'ajout de */y/* dans la périphrase de ***wa (y) nḥubba.***
Pour cette incorrection au niveau du nombre dans la poésie amazighe, nous proposons l'étude de l'énoncé suivant dans la perspective d'approcher les différents mécanismes qui la développent :

a faḍma yllis n ɛmmi da ttyimax [1]
tawid i lɛql matta lḥruz ax tarumt ?

Au niveau de ce phénomène de désaccord entre masculin et singulier, nous relevons dans cet énoncé deux incorrections survenues au niveau des pronoms personnels dans leur emploi anaphorique ; pour étudier ce phénomène, nous allons le faire apparaître dans cette traduction littérale délibérément retenue dans ce but :

O Fadma ma cousine ! Je me surprends à rêver de toi :
Quels sont donc ces sortilèges que vous employez pour nous ?

En traduisant littéralement le texte vernaculaire, nous constatons donc que dans le deuxième vers, le nombre a

[1] Distique déjà traduit et étudié dans la thématique de l'amour.

complètement changé dans son emploi anaphorique. Ainsi, le singulier pris en charge par les outils grammaticaux adéquats, à savoir le pronom personnel sujet « je » du locuteur (le soupirant) et le complément d'objet indirect « de toi » indiquant l'interlocuteur (la bien aimée) se trouve transformé agrammaticalement dans le deuxième volet du procès « quels sont donc ces sortilèges que **vous** employez **pour nous** ? ». Dans le deuxième vers, le sujet devient complément d'objet indirect mais dans un emploi licencieux en tant que pluriel et on a dit « ...*lḥruz ax tarumt* » où la particule *ax* dans sa composition grammaticale renvoie à « à nous » ou « pour nous ». Dans la même optique, le complément d'objet indirect dans la construction « Je me surprends à rêver de toi » devient sujet au pluriel du verbe « écrire » au passé *tarumt,* d'où la formulation licencieuse de « Quels sortilèges vous avez écrits pour nous ? » au lieu de : « quels sortilèges tu as écrits pour moi *?* » qui est syntaxiquement la formulation correcte.

Dans cet autre énoncé :

> *a (y) ajḍiḍ n ɛari ḍṛ d ad awn inix*
> *sslam gg ifr awi t inn i wḥbib ar taxamt !*
>
> Alouette des monts, descends que je te dise/
> Mon bonjour, apporte-le d'un coup d'aile à la tente de ma promise !

si l'on veut traduire littéralement comme nous l'avons fait pour l'énoncé précédent, nous allons constater que son premier volet comporte une anomalie au niveau de la particule *awn,* utilisée dans la construction indirecte du verbe *inix* par l'emploi du pluriel et non du singulier ; ainsi nous avons cette formulation licencieuse de *ad awn inix* « pour vous dire » au lieu de *ad ac inix* « pour te dire ». Cet emploi est syntaxiquement erroné dans la mesure où le singulier (l'alouette), qu'exige le contexte, doit être désigné par *ac* ou *ak* ou *akk* (selon les variantes phoniques régionales). Mais l'emploi de cette licence est sans doute motivée par le souci de donner à l'énoncé plus de fluidité dans sa prosodie, en rapprochant les phonèmes */n/* de *awn* et *inix,* tout en provoquant aussi un effet musical par l'allitération de ce son.

Nous remarquons aussi dans ce même énoncé le retour du phénomène du genre dans l'emploi licencieux de ***aḥbib*** qui, dans sa nature grammaticale, renvoie au masculin mais qui renvoie ici par sa signification au féminin (ma promise) ou (ma bien aimée) à laquelle il aurait été fait allusion dans ce vers.

A partir de ces deux écarts, nous pouvons dire que la variation d'accord dans cette poésie est institutionnalisée en énallage. Elle est un procédé à la fois technique et littéraire reconnu comme procédé rhétorique généralisé dans les procédés poétiques de tamazighte sans que le poète et son auditoire ne se perdent jamais dans les flottements des référents.

Certains écarts sont souvent utilisés uniquement à des fins métriques, c'est le cas par exemple des variantes lexicales ou mêmes verbales.

A titre d'exemple, nous constatons que le poète amazigh a souvent recours à l'emploi de ***dduyt*** pour ***ddunit*** (la vie, le monde, le monde d'ici bas) la première variante ***dduyt,*** jamais utilisé dans la langue quotidienne, est strictement réservée à un emploi poétique, souvent pour alléger l'énoncé et l'énonciation comme peut le montrer l'exemple suivant :

a wi mc d iɛayd uɛalawi [1]
ad as ix i dduyt lficṭa

Le mot ***dduyt*** est employé ici par contrainte métrique et de versification : il y a impossibilité d'insérer dans l'énoncé la variante usuelle de *ddunit* pour des difficultés de diction.

Pour les mêmes raisons, le poète a souvent recours à deux conjugaisons différentes pour un même verbe et il peut dire par exemple :
iɛqil ou ***ɛqql*** pour (souviens-toi) ou ***isin*** ou ***ssn*** pour « sache » (savoir à l'imparfait)

2- Sur le plan lexical

Au niveau lexical, ce sont surtout les emprunts qui constituent, par leur usage récurrent, une opération rhétorique.

---

[1] Chant dans lequel feu Hammou ou Lyazid* exprimait son désir de vouloir fêter le retour du Roi Mohamed V (*aɛalawi*) de son exil.

Ainsi, par ce phénomène, le poète opère dans son action de versification selon deux motivations différentes. Il peut avoir recours à un emprunt arabe ou français dans un but purement technique dans la mesure où le terme employé lui offre la possibilité de dompter le métrage entrepris ; il peut également utiliser un emprunt pour rendre le sens exact de l'idée.

Mais souvent, ce phénomène constitue aussi pour le poète une marque d'érudition par laquelle il s'impose devant son auditoire comme « intellectuel rural » doté d'un savoir qui le hisse au-delà du niveau de ceux à qui il s'adresse. Cependant cette opération ne doit pas aboutir à un certain pédantisme qui désagrégerait cette relation intime qu'entretiennent le poète et son auditoire.

ur sar ddix yr ṣbiṭaṛ iya wḍbib aḥyuḍ
Le médecin étant fou, jamais n'irai à l'hôpital.

Dans cet énoncé, nous avons un emprunt français ***ṣbiṭaṛ,*** c'est-à-dire l'hôpital, dont l'usage est devenu fréquent tant pour les arabophones que pour les amazighophones. Dans ce même énoncé, nous avons également un pseudo arabisme dans l'emploi du terme ***aḍbib*** (= الطبيب) (*ṭabib),* le médecin mais dans une prononciation déformée. Ce phénomène est très fréquent et concerne autant les noms communs que les noms propres : ainsi le prophète Mohamed est tantôt « ***muḥmmad*** » tantôt « ***muḥnd*** » ou tout simplement même « ***muḥa*** » ou « ***muḥ*** » ; dans le prélude d'une ***tamdyazt,*** nous avons rencontré ***bufaḍ ma,*** c'est-à-dire par périphrase le prophète Mohamed en tant que père de Fatima sa célèbre fille, épouse de l'illustre apôtre Ali (cousin paternel du prophète).

Cette déformation touche aussi les emprunts français non seulement dans leur prononciation mais dans leur emploi où ils sont parfois intégrés et assimilés au système linguistique amazigh ; par ailleurs, dans cette assimilation, il y a souvent un déplacement de sens, comme nous allons le montrer à partir de l'énoncé suivant :

zziyd tawargit ayd wargan ad iy lqayd n ayt bujuṛ

Dans la périphrase ***ayt bujuṛ,*** il y a le mot français « bonjour » mais qui, étant intégré dans cette expression, donne quelque chose comme « ceux au bonjour » ; sur le plan historique et culturel, cette expression fait allusion lors du processus colonialiste du Maroc, à ceux qui sont soumis, ceux qui saluent les français qu'ils côtoient tous les jours et auxquels ils doivent indignement faire le salut militaire en leur disant ***bujuṛ*** (bonjour).

Dans ce mécanisme, non seulement il y a déformation et mauvais usage d'un terme emprunté à une autre langue, mais il y a aussi un travail structurel au niveau de la langue où doit se couler et presque disparaître le terme en question, dans une construction qui le soumet au schéma syntactique du procès réalisé.

3- L'apostrophe

L'emploi de l'apostrophe est un phénomène bien connu dans la pratique quotidienne comme usage rural de la conversation et une manifestation de politesse. Cependant, en tant que transposition d'un fait littéraire de langue courante avec un façonnement littéraire, son utilisation constitue un bon exemple d'économie poétique.

Le morphème d'apostrophe « ***a*** », appuyé souvent et renforcé par « ***wa*** » ou « ***wi*** », offre de nombreuses possibilités métriques, rhétoriques et phatiques.

Le « ***a*** », en association avec d'autres incises, peut constituer des chevilles métriques, avec intégration dans des refrains comme dans l'exemple suivant :

> ***a yma nu a wa nnix ac a nmun ur trid***[1]
> ***a yma nu ad asix ulinw ad as ix ddrɛ !***

Si l'on dégarnit cet énoncé de tout de ce qui fait sa qualité de chant poétique, nous garderons le noyau suivant :

> ***nnix ac a nmun ur trid***
> ***ad asix ulinw ad as ix ddrɛ !***
> Ami(e) ! Je t'ai proposé de m'accompagner ;

[1] Première chanson enregistrée à la Radio Marocaine par Mohamed Rwicha vers les années 1965 (?).

Tu as refusé : je forcerai mon cœur à t'oublier !

Dans la formulation de cet énoncé, c'est finalement l'usage des outils de l'apostrophe qui le revêtit de sa qualité poétique. Ce procédé permet une embellie par la présence, au début de chaque vers, de cette formule de ***a yma nu*** (ô mon frère, qui veut dire dans son vrai sens ô mon amour !) qui cadre l'énoncé et instaure un contexte de prière et de sollicitation, lui donnant ainsi une dimension phatique qui fait porter aux paroles, adressées à celui qui se trouve apostrophé, une charge affective qui déplace l'énoncé de son cadre primaire pour le rendre acéré. Par ce procédé, on a obtenu également un parallélisme parfait qui rythme harmonieusement l'énoncé tout à fait banal que nous avons isolé.
Ce phénomène, associé à d'autres de même nature (même son), dans « ***ad*** », « ***s*** », « ***anmun*** » « ***as*** » et « ***asix*** » donnent à l'énoncé une prosodie musicale parfaite.

Dans le chant suivant :

> ***ur da zllax nnṣb inu*** [1]
> ***a (y) aytma***
> ***laṣl inu d amaziɣ !***

le procédé n'est pas employé au début de l'énoncé mais bien à la fin du premier volet, avec une certaine mise en relief qui constitue non pas un simple fait technique mais un appel à l'auditoire auquel d'ailleurs est destinée la chanson : tous les Imazighen qui risquent d'oublier leurs origines et leur originalité : ***aytma*** (= mes frères). Rythmé en trois temps dans sa scansion :

> ***ur da zllax nnṣb inu***
> ***a aytma***
> ***laṣl inu d amaziɣ***

cet énoncé veut privilégier celui du milieu qui constitue la césure et où se trouve l'apostrophe interpellant les Imazighen. Cette

---

[1] Chanson de Mimoun Ou Touhane. Pour des raisons sans doute politiques, cette chanson n'est plus diffusée depuis les années soixante dix.

apostrophe a donc une fonction perlocutoire qui veut, en premier lieu, agir sur l'auditoire et en même temps rythmer l'énoncé.

Récurrent à l'intérieur des textes reconnus comme littéraires, ce procédé est aussi plurifonctionnel ; il ne tient pas seulement à sa valeur purement technique de création et la déborde pour avoir un effet littéraire sur l'auditoire. Il peut être sous forme verbale comme celle usitée du verbe ***inna*** comme nous l'avons vu dans ***tayffart*** contre Sidi El Mekki où la majorité des distiques débutent par ***inna wn*** (= « il vous a dit » ou « il vous dit »). Dans cette expression, on veut impliquer l'auditoire dans des événements que relate le poète. C'est une implication implicite de l'auditoire à l'intérieur du contexte par le biais du texte.

Dans l'énoncé suivant :

> *nnix ac tamt imi uḥbib ay tlla*
> *umma tizizwa xs da ttawy tuga yḥlafn !*
>
> Je te dis que le vrai pur miel se trouve dans
> La bouche de la bien-aimée, quant à l'abeille,
> Elle ne fait que butiner aux mauvaises herbes !

le groupe verbal ***nnix ac,*** littéralement « je t'ai dit » a une fonction perlocutoire. Dans cette construction, par l'usage de ac, le poète ou le locuteur, veut exercer son influence sur l'interlocuteur ou le récepteur, dans le but de le persuader à admettre que les baisers qu'il reçoit de la bouche de celui ou de celle qu'il aime (ou qu'elle aime) dépasse la saveur même et la pureté du miel de l'abeille en tant que produit naturel sucré ; il l'invite ainsi à percevoir le degré d'amour qu'il lui porte. L'emploi de cette expression rend le discours plus vivace et plus vigoureux dans une démarche argumentaire de persuasion ; elle met, même à distance, l'émetteur et le récepteur dans une position de proximité et donc de présence permanente.

4- La personnification

Dans le « texte » poétique amazigh, on relève l'emploi très fréquent du procédé littéraire de la personnification.

Par ce procédé, le poète amazigh se permet d'être en relation avec des objets, des animaux et même avec des notions abstraites. Issu du milieu rural et naturel avec lesquels il est toujours en connivence, il est très attentif à tous les éléments qui l'y entourent : selon le cas, il peut simplement les admirer ou -et c'est le cas le plus souvent- les impliquer et les associer à ses émotions et ses sentiments de joie ou de tristesse.
Il peut ainsi les convier à partager avec lui les délices d'un moment de bonheur ou au contraire, les implorer à compatir devant ses souffrances.

Souvent, il personnifie un objet, un animal ou une idée dans un sens allégorique ou analogique pour symboliser l'humain dans un procédé rhétorique imagé qui anime l'inanimé, chosifie l'animé dans une dynamique où tous les éléments du monde sensible se trouvent liés symboliquement, en vue de dégager un sens où se trouve impliqué, en fin de compte, l'être humain qu'est le poète qui les met en activité dans son discours.

Nous avons déjà rencontré dans le corpus de nombreux exemples de ce procédé de personnification, comme c'est le cas des toponymes dans la poésie de la résistance, mais nous proposons, ci-dessous, ces exemples pour plus d'éclaircissement :

1°)- *a lixra mr da ttarud ad am ttmtatn*
ad tannayd lḥṛṛ is i tbḍiḍ d usmun inw !

O Mort ! Si tu avais des enfants que tu perdais : tu aurais,
Pour m'avoir privé de mon amant, mesuré l'ampleur de ma douleur !

2°)- *in nas i baḍaḍ max a tbnud gg ul !*
ddu s ttisaε han acal iεdda !

Dis donc amour pourquoi en mon coeur
Construire ton logis ! Va ailleurs, le monde
N'est pas aussi étroit que tu l'imagines !

3°)- *in as i tawuct all awd winu kkud da ttrud !*[1]

[1] Ce distique m'est récité en Avril 2003 par le nommé Hammou ou Nbarch des Ayt Ouissaâden à Bencherrou, une localité près d'El Ksiba.

yix amksa g urba ɛawdx as dɣi g umɣar !

Dites à la chouette de pleurer aussi pour moi
Tant qu'elle pleure : enfant, je fus berger et
Même vieux maintenant, je le redeviens !

Dans les deux premiers exemples, la personnification porte sur deux notions abstraites : la mort, *lixra,* dans le premier*,* et l'amour *baḍaḍ* dans le deuxième. Par ce procédé, la mort et l'amour se trouvent dans le collimateur du poète : la mort qui l'a privé de son amant en l'emportant et l'amour qui l'accable quand il lui fait subir les souffrances de celui qu'il aime. Il interpelle ces deux notions auxquelles il s'adresse comme il l'aurait fait pour une personne pour leur reprocher à l'une sa cruauté quand elle le prive d'un être cher et à l'autre d'avoir élu domicile dans son cœur pour le faire souffrir en permanence.

Dans le troisième exemple, c'est un oiseau qui est personnifié et humanisé, la chouette. Dans les milieux amazighs, cet oiseau serait une femme qui aurait perdu son amant qu'elle ne cesse d'appeler et de pleurer. Dans cette légende, on fait certainement allusion aux hululements de la chouette qui se rapproche comme onomatopée du nom de Yaâkoub que serait le nom de celui qu'elle cherche inlassablement et que rendent ses lugubres cris.
Le vieillard redevenu berger qu'il fut lorsqu'il était enfant, implore cet oiseau qui pleure toute sa vie de pleurer pour lui ; il lui demande de le faire puisqu'il en a l'habitude et le courage, car lui, le poète, en tant qu'homme, il ne peut se permettre de dévoiler sa faiblesse.

IV- FORMULATION ET AGENCMENT DU « TEXTE »

Au niveau des formulations et des procédés du produit poétique dont nous avons déjà parlé dans les genres poétiques, il va falloir considérer le rôle important que jouent certaines formules habituellement utilisées dans le texte poétique.

Sur le plan technique, ces formules ont des fonctions dans la création du texte en facilitant la mémorisation qui est un salut pour les littératures de tradition orale. Ainsi, dans une *tamdyazt* ou

une *tayffart*, certains préludes risquent de devenir des passe-partout en revenant comme des leitmotiv dans des cadres syntaxiques plus ou moins élaborés, permettant néanmoins des jeux sur le lexique. Ces prologues ou préludes, présents aussi dans les chansons modernes même, constituent des liens métatextuels importants.

Ces formules ont aussi des fonctions phatiques et démarcatives qui facilitent la réception par l'auditeur dans l'acte de communication.

Certaines formules d'appel ou d'expression comme « Ô toi, ô mes frères … !», les invocations de toutes sortes à Dieu ou au prophète Mohamed ou à certains Saints marabouts, situent bien le texte dans un acte oral.

Mais les formules phatiques s'accompagnent de formules qui manifestent aussi l'engagement de l'auteur ou de l'exécutant dans l'acte d'énonciation : il perpétue son devoir de « répéter », de « redire » pour insister sur sa fonction didactique.

Les interventions diverses de la technique formulaire dans la versification amazighe, soit en tant que formules d'appel brèves, soit en fragments de formules insérées en bonne place -fragments répétés en compléments de vers avec effet de refrain- permettent aussi les adaptations métriques.

V- IMAGES ET FIGURES DE STYLE

Selon P.Galant-Pernet, « toute expression littéraire est nécessairement symbole et ne peut se comprendre qu'en référence à un groupe donné »[1]. Nous jugeons utile d'inclure cette citation dans notre recherche car elle résume parfaitement, à notre sens, toute la composition poétique dans son élaboration toujours en relation avec le culturel qui la génère.

La poésie berbère est un folklore d'emblèmes colorés, une accumulation de trouvailles suggestives. L'auteur a recours à un entrecroisement d'images, *lmεani* où les métaphores sont fantaisistes ou conventionnelles et, il y a dans cette manifestation comme a remarqué Lévi-Srauss « une prolifération de concepts et

[1] In Encyclopédia Universalis.

de spécialisation et l'allusion y est le catalyseur formel et comme un moyen de communication avec le récepteur ».[1]

Ce caractère allusif est concentré dans la plupart des tropes et permet ainsi de formuler la loi principale faite d'économie et de connivence : l'auteur trouve avec son récepteur un point de contact tenu et discret par où passe, avec la rapidité d'un flux électrique, un message complexe, riche d'informations emmagasinées de part et d'autre.

Cependant, il est très important de signaler que ce message est surtout psychologique, sociologique et anthropologique où il y a presque ce que Fontanier[2] a appelé « figures d'usage », nécessitant l'adhésion et la collaboration indispensables du destinataire pour que l'image soit considérée comme telle.

Nous avons déjà dit qu'en prenant en charge sa société, cette poésie tend toujours à montrer « l'*anthropos* sous le burnous ». En effet, l'anthropologie et la psychologie montrent la présence des symboles dans la sémiologie communautaire autant que dans les manifestations individuelles de l'être psychique : aussi les métaphores et toutes les images que génère cette poésie sont-elles des faits de civilisation, de culture, de religion qui émanent de la pensée collective du groupe, de son mode de vie, du milieu, de certains comportement, etc. A ce niveau, trois figures semblent importantes par leurs fréquences dans cette poésie : la comparaison, la métaphore et l'allégorie, mais parfois le poète se construit un énoncé porteur d'un sens sans nul besoin de ces procédés stylistiques, puisant sa stratégie poétique dans les bas-fonds de la culture.

1- La comparaison

C'est le procédé le plus simple qui puisse apparaître pour n'importe quel motif, en référence à n'importe quel élément du monde sensible, faisant surgir l'image familière à la fois au poète et à son auditeur. Par exemple dans cet énoncé :

---

[1] Levis-strauss, « *La pensée sauvage* », 1962.

[2] P. Fontanier, « *les figures du discours* », Paris 1968.

yix tin uyanim ur diyi (y) adif ![1]
a (y) azwu wr digi ma (y) tssryiyid !

Je suis sans moelle tel le roseau :
Ô vent ! Pitié ! Cesse de me secouer !

Les deux éléments comparés sont le poète et le roseau. Le poète étant le comparé et le roseau le comparant, reliés à cet effet par la présence d'une expression linguistique *gix tin* qui équivaut à « je suis comme » ou « je suis tel ». Mais le recours à l'image du roseau, explicitée d'ailleurs et renforcée par le « manque de moelle », renvoie à l'état de faiblesse (physique et morale) dans lequel se trouve le poète, qui souffre d'un mal quelconque : l'amour entre autres, la misère… symbolisés, à l'image du roseau, par le vent qui le secoue sans relâche. Les deux réalités auxquelles le poète a fait recours, la force du vent et la faiblesse du roseau, ne peuvent échapper à la sensibilité de l'auditoire pour saisir la détresse et la souffrance du comparé (l'auteur) par rapport au comparant (le roseau).

Dans les vers 6 et 8 de *tamdyazt* de *tin lhri*[2] qui relate les combats de la bataille d'El Hri, nous relevons un autre système de comparaison :

yind iẓiyyan ammi d afrun iṣuggan n ɛari
diss ay tyam ammi d iẓẓɛ ṭṭiṛ araw ufullus !

Et les zayanes de fuser comme des aigles du mont !
Là, comme des poussins que pourchasse un échassier vous étiez !

Dans le premier vers, le comparé, les zayanes et le comparant, les « aigles du mont » (*iṣuggann n ɛari*), permettent l'élaboration d'un énoncé richement imagé dans lequel l'élément comparatif est la conjonction *amm* (comme), renforcée par un *i* euphonique mais en corrélation avec le « *d* » localisateur spatio-

[1] Extrait d'une chanson du célèbre groupe « Bennaceur Ou Khouya et Hadda Ou Akki » parue vers les années soixante-dix.
[2] Figure dans la poésie dite de résistance, troisième partie de notre ouvrage où est traitée la thématique.

temporel, ce qui transforme le comparatif « comme » en «comme si » et que l'on doit correctement traduire comme suit :

Et les zayanes de fuser comme des aigles du mont !

Mais ce qui nous intéresse ici, c'est l'image valorisante « d'aigles du mont » par laquelle l'auteur a désigné les zayanes pour saluer leur courage et leur manière de combattre, aux côtés de leur chef Moha ou Hammou, face à leur ennemi (les français et leurs partisans).

Dans le deuxième vers, l'auteur compare les français aux petits poussins pourchassés par un oiseau de proie qui ne peut en aucun cas n'être que l'aigle (déjà cité nommément dans le premier vers). La comparaison est construite sur le même schéma syntaxique mais le comparant (les français, l'armée française) est à la deuxième personne du pluriel *tyam,* « vous êtes » ou « vous étiez » comme si l'auteur s'adressait directement aux français en les comparant ironiquement aux petits poussins pourchassés par *ṭṭiṛ*, l'échassier, le rapace, dans une image dépréciative de vaincus et d'humiliés ! Mais cette image ne peut être saisie dans sa portée significative que par ceux qui ont eu la chance de vivre le fait dans sa réalité en assistant à ce raid de l'aigle sur les poussins, chose bien évidente pour tout Amazigh natif de la campagne qui offre gracieusement ce spectacle.

2- La métaphore

La métaphore est, elle aussi, d'un usage très fréquent sous divers termes très convenus. Beaucoup de termes figurent ainsi dans les poèmes d'amour pour désigner l'aimée (ou l'aimé) dans de nombreuses variantes qui peuvent être lexicales ou syntaxiques. Il est fait usage, dans cette optique, de beaucoup de termes du monde animalier ou ornithologique pour signifier la beauté chez la femme, comme par exemple, et en usage presque très fréquent, sa désignation de *gazelle*, de *biche*, de *perdrix*, de *colombe*, de *pouliche*, de *jument etc.,* ainsi que celle en genre masculin de *ramie*r, *lion*, *tigre*, *blanc destrier*, etc. qui peuvent souvent renvoyer, dans leur emploi imagé, à la femme.

Pour l'homme, on a plutôt souvent recours aux images de *l'aigle,* du *gerfaut*, de l'*émouchet*, du *lion,* du *blanc destrier* etc. Ces métaphores, attribuées souvent à l'homme, ne renvoient pas à la beauté qui n'est en aucun cas un critère dans le choix du compagnon chez la femme amazighe, mais ce sont plutôt les critères de majesté, du courage, de la noblesse morale, d'honnêteté, de générosité, de fierté qui prévalent dans ses choix et qu'elle oppose souvent dans ses chants à celles négatives du poltron ou celles d'avare ou d'hypocrite :

awi nufa timlalin s wass
iwa (y) a fad nnm a tsaɛiyya !

Des biches en plein jour ai trouvées
Oh mon Dieu que n'ai-je un fusil !

timlalin, pluriel de *tamlalt* qui veut dire biche, signifie ici les belles filles. Mais les rencontrer en plein jour comme le précise le poète dans ce distique voudrait dire qu'elles sont disponibles et que plus besoin d'aller braver les dangers de la forêt ou de la nuit pour pouvoir les trouver en tant que proie. Mais hélas, cela est arrivé à un moment où le plaignant n'est pas armé, où il n'est plus en mesure de satisfaire ce désir et ce plaisir de chasseur, maintenant vieilli et ruiné. Dans son sens métaphorique, ce cri est une image de désespoir engendrée par le besoin matériel, la pauvreté et dans un deuxième sens, par la faiblesse physique aussi, la vieillesse transposée par le manque de fusil (à comprendre aussi peut-être dans le sens d'inaptitude sexuelle !) en présence d'un gibier de grande importance « les biches », une rencontre infructueuse de belles filles dans le sens profond de ce distique !

a tatbirt tudjid d lɛib i yḥmmamn
assa y tumẓḍ memmis uhaqaṛ ad iggan tama nnm !

Oh colombe, tu as causé un affront à ton espèce !
Dès lors que dans ton nid, à tes cotés, couche un corbeau !

Dans son contexte, ce distique est une invective lancée en jactance à une femme de couleur blanche qui entretient des

relations amoureuses avec un homme de couleur (un noir). L'image de *tatbirt* ici, attribuée à la femme de couleur blanche « qui cause du tort à son espèce » signifiée ici par « les colombes » revoyant par leur couleur à la race blanche, (belles femmes de cette couleur) est une image criarde devant celle du corbeau, *ahaqaṛ,* qui prend en charge l'image d'une autre couleur et d'une autre race, celle des nègres, avec tout ce que cela peut signifier dans le monde culturel amazigh, très sensible au rang social et racial.
Dans cette union contre nature, décrite par le rapprochement conjugal entre la colombe et le corbeau, on retient cette dimension significative porteuse d'un cri de haine devant la perversité que représente, aux yeux du poète, cette liaison qu'il trouve inadmissible entre une femme et un homme de couleur différente.

Comme nous l'avons déjà souligné, dans ce champ d'images puisées dans la nature qui l'entoure, le poète a souvent recours à des images telles que celle de *l'aigle,* de l'*épervier*, du *gerfaut*, de l'*émouchet*, ainsi que celles des animaux comme le *lion* ou le *blanc destrier* ; cependant, il est très important de déterminer le contexte dans lequel ces images peuvent s'attribuer à la femme ; c'est ce que démontrent les exemples ci-dessous :

a(y) izm abṛbac ṛṛɛb agga wraɛa nc yuri [1]
adday d ihzza (y) alln digi ḥrurix s tasa !

O lion bariolé, ton regard vers moi est étonnant :
Lorsque tu lèves les yeux sur moi, mon cœur se liquéfie !

L'image du lion renvoie ici à la séduction, à l'attirance par le pouvoir de la majesté à la fois pour l'homme que pour la femme ; mais le qualificatif « bariolé » *abṛbac* active ici l'image de la femme plutôt que celle de l'homme (allusion aux parures, aux tatouages, au henné …).

a taṭfi n tnaca yḥdadiyn !
a taṭfi ywrasn ! amr
tannayd ɛad iḥmamiyn !

Ah ! Quel plaisir de monter des blancs

[1] Une variante figure dans « *ISAFFEN GHBANIN* », p.64.

Coursiers ! Et aussi des bain-brun !
Mais surtout d'enfourcher des étalons noirs !

Dans cet énoncé, on assiste à une orchestration des métaphores et des analogies. Les métaphores filées des « chevaux » signifiés ici par leurs couleurs *iḥdadiyn,* c'est-à-dire les blancs, *iwrasn,* les blonds et *iḥmamiyn*, les noirs, piochent dans le culturel par leur emploi analogique où le cheval est souvent désigné uniquement par sa couleur ; mais cette image verse ici dans le monde humain pour distinguer les charmes de la couleur de la peau pour apprécier le plaisir que peut procurer un être (un partenaire amoureux) selon sa couleur. Dans le second degré au niveau isotopique, la monte, *tanaca*, traduit le plaisir d'enfourcher un cheval pour faire une course, un combat, une partie de chasse, de fantasia, etc. Mais, de cette image appréciative pour les chevaux de par leur couleur, il est fait allusion à la liaison sexuelle rendue allusive par le biais du vocable *tanaca*, la « monte ». L'image est donc puisée dans le mode de vie amazigh où le cheval constituait l'essence de l'existence. Par sa transposition et son extrapolation, le cheval remplace ici la femme dans le sens vulgaire de la monte au niveau zootechnique et sexuel du plaisir charnel, avec un penchant pour telle ou telle couleur.
Cependant, on doit souligner ici que par l'expression *amr tannayd ɛad* (si tu savais surtout, si tu avais surtout goûté à…), le poète exprime ici son penchant et sa préférence pour la couleur noire (donc pour la femme noire) pourtant peu appréciée dans le monde amazigh.

Dans cette construction du langage imagé, il est fréquent qu'on attribue délibérément à l'homme une image animalière de genre féminin et vis-versa pour la femme. Dans ce procédé, il est à remarquer que lorsque l'on attribue à l'homme l'image d'un oiseau, c'est surtout celle d'un oiseau carnassier mais culturellement reconnu comme noble à l'instar de l'épervier, de l'aigle ou de tout autre oiseau évoqué souvent comme guettant la proverbiale proie, la colombe par exemple que cite l'exemple suivant :

ar ittawɣ uḥmmam alliy as yiwḍ wass issigg ixf i wzru [1]
arun asn i tɣrut lbaz ay t itettan is iyya lmuɛyyin !

[1] Extrait de l'une des toutes premières chansons de Mohamed Rwicha.

La colombe se pavanait jusqu'au jour où elle
Se posa sur la falaise : il était écrit qu'elle
Servirait fatalement de proie à l'épervier !

Le mot colombe fait allusion ici à une jeune fille bien surveillée jalousement par sa famille mais qui tombe fatalement un jour entre les griffes d'un « épervier », autrement dit entre les mains d'un homme dangereux auquel elle n'était pas destinée.

3- L'allégorie

Par le biais de ce « procédé littéraire dont le phore est appliqué au thème, non globalement comme dans la métaphore ou la comparaison figurative, mais élément par élément ou du moins avec personnification »[1], de nombreuses figures sont associées grâce particulièrement à ce lien très étroit qui existe entre le poète et son auditoire. Ces images ou figures, trouvent leur raison d'être dans le culturel que se partage intimement celui qui en use avec celui à qui elles sont destinées.

Au-delà des métaphores et des comparaisons, qui sont souvent conventionnées, les images allégoriques sont faites, comme on l'a déjà dit, d'économie et de connivence, c'est-à-dire qu'elles consacrent ce lien intense entre l'émetteur et le récepteur dans la formation du code fouillé dans le monde psychique de ceux qui doivent intimement se rencontrer en complices actifs dans la mise en abyme du langage, avec association de figures en hypotypose ; c'est le cas des joutes oratoires surtout.

Ainsi, par exemple dans la poésie dite de résistance, il y a la mise en relief d'un mot-thème, celui de *abulxir*, c'est-à-dire du porc (cochon ou sanglier) qui a parcouru presque toute cette poésie avec tout ce que cette image culturelle, ou cette allégorie, a comme charge affective dans la mentalité collective amazighe, pour pouvoir dégager cette image négative de l'envahisseur, le français.

Cette allégorie trouve sa symbolique d'abord dans les préceptes de l'Islam qui interdisent sa viande et ensuite en développant cet

---

[1] Bernard Dupriez dans *« Gradus : les procédés littéraires (Dictionnaire) »,* p.29. Ed.10/18.

interdit pour lui trouver une explication quelconque, on s'est fait du porc une image dégoûtante, puante et répugnante.

Donc, qualifier quiconque de porc, c'est systématiquement lui attribuer une image vile qui trouve son fondement dans l'inconscient collectif de la communauté, eu égard à ce que cet animal représente dans son inconscient.

Dans la représentation poétique de la femme et par le procédé rhétorique de la personnification, on établit des rapports figuratifs qui renvoient à des animaux comme on l'a déjà vu dans des chapitres qui ont précédé. Par cette figuration, on fait alors allusion à l'élégance de port et d'allure de la femme par ces mêmes traits reconnus culturellement chez certains animaux telles que la perdrix, la gazelle, la jument, la pouliche ou la colombe. Cependant, à ces beaux reflets, on peut opposer, bien entendu, d'autres images telles que celle du corbeau, du hibou, de la chouette, de l'hyène, de la chienne… qui renvoient respectivement à un registre de tristesse, de deuil, de lugubre et de comportement vils et indignes (pour l'hyène en tant que charognard et la chienne pour une image de femme sans retenue sexuelle).

L'image du verger *urti,* attribuée également par allégorie à la femme, constitue un motif très significatif. Elle symbolise la production et la fructification qui assurent la reproduction et donc la continuité de la lignée. Par son ombrage aussi en tant qu'un ensemble d'arbres, elle symbolise la future mère, femme au foyer et protectrice généreuse de la famille.

Une autre image, celle de la source *aγbalu*, est attribuée à la femme : elle est à la fois « amour » que symbolise l'eau et une générosité infinie qui procure vie et espoir.

Mais pour nous rapprocher plus de ces différentes figures qui sont à considérer d'ailleurs et surtout dans une dimension anaphorique, nous proposons ci-dessous une analyse développée et élargie dans l'approche socio-littéraire de « *tayffart* conte Sidi El Mekki », cette ballade événementielle que nous avons déjà rencontrée dans le corpus de la « Résistance ». L'approche de ce poème, où le *phore* et le *pathos* dégagent un style sublime, se fera en trois parties :

1. L'incitation par Sidi El Mekki à la résistance et au combat.
2. La reddition de Sidi El Mekki et son impact psychologique et

sentimental sur l'état d'âme du poète.

3. Une sorte de mea culpa de Sidi El Mekki qui essaie de conjurer le sort.

Neuf distiques (1 et 2 - 3 et 4 - 5 et 6 - 7 et 8 - 31 et 32) sont débutés par l'expression *inna wn* (=il vous disait ou il vous a dit) ; et par cette expression, le poète, tout en rappelant les événements (les dits de Sidi El Mekki) relie le passé au présent, en mettant en scène Sidi El Mekki et ses fidèles. Par cette représentation, il implique également l'auditoire que cette expression semble interpeller pour le tenir en témoin devant ces faits.

Dans sa forme temporelle, cette expression fait donc remonter le courant de l'histoire dans un double sens : l'histoire coloniale du pays et cette histoire tragique d'un groupe humain abandonné et trahi par son chef ; c'est donc à une approche psychologique où sont décrits les comportements et les attitudes dans leur diversité, que convie ce poème voulant tenir en témoins par cette expression.

Dans ces mêmes distiques, on peut aussi déceler la présence d'une double voix, cette voix qui vient appuyer et compléter la première qui rappelle et qui raconte. Cette deuxième voix vient pour accuser, crier, désapprouver. De ce fait, la représentation est presque théâtralisée : chaque distique est formé de deux parties où la seconde vient compléter la première. Nous sommes devant une fresque où les événements s'affrontent pour contourner la nature machiavélique de l'humanité dans sa pluralité en faisant affronter les intérêts (ceux de Sidi El Mekki et ceux de ses fidèles).

Cette expression *inna wn* trouve également sa légitimité dans l'oralité amazighe qui en use pour dire, raconter, exprimer et s'exprimer. Mais dans ce poème, elle dépasse cette fonction pragmatique, elle devient culturelle : c'est surtout d'un engagement qu'il s'agit ici : en disant, l'homme s'engage, il engage sa parole, son honneur : « Sidi El Mekki disait... ». Il s'agissait dans ses dits de serment, de « parole donnée », et d'engagement, d'un contrat fiduciaire entre un chef et ses subalternes, ses fidèles. Son emploi itératif est une énumération des engagements de Sidi El Mekki, de ses dits, de ses commandements mais aussi, de ses désengagements

et de ses justificatifs après sa reddition. Trois promesses dans les trois premiers distiques :

-iɛfa ṛbbi awriw a ny tiɛyyadin (V1)
-ad d awix arraw n iḍan ad issn lahax (V3)
-tlla yuṛ i taddwat iwṣṣa yi baba (V5)

Trois dits, trois promesses, mais avérés faux par la suite ; ceci exaspéra la colère du poète et amplifia son amertume : Sidi El Mekki a capitulé, il s'est rendu et s'est soumis, il devient même Caïd du Makhzen*. La déception atteint son comble, elle dépasse celle de la défaite, de l'humiliation, elle devient trahison et traîtrise. C'est ce que le poète crie dans cette deuxième voix dans la suite de chacun de ces distiques. A chaque « dit », à chaque « promesse », il oppose une réplique qui débute par une expression d'opposition :

zziyd = cependant (1er distique)

imil = or - mais (2ème distique)

allig : expression temporelle voulant dire « au moment où » mais dans un sens d'opposition (3ème distique).

Par ces expressions, il essaie de trouver une explication à ce désastre, à ce qui a pu constituer le revers d'une situation : comment cela pouvait-il arriver si Sidi El Mekki n'avait pas eu, dès le départ, le dessein de devenir Caïd ? Sidi El Mekki ne les avait-il pas manipulés (ses fidèles) ? N'avait-il pas, en les entraînant avec lui, monnayé au plus fort prix leur naïveté pour obtenir ce qu'il aurait manigancé ?

zziyd tawargitt ayd wargan ad iy lqayd n ayt bujuṛ (V. 2)
*(*Au fait c'était d'un poste de caïd des soumis qu'il rêvait)

Dans la stratégie du Marabout, selon le poète, se dessinait donc le profil d'un traître. Mais dans le vocable ***bujuṛ*** que le poète a utilisé en l'empruntant au français (=ceux qui disent bonjour), il y a un fait historique : les Marocains étaient tenus, sous le protectorat, à faire le salut militaire aux français pour leur signaler

leur soumission et leur allégeance. Dans la suite des événements, il est question de la préméditation du Marabout, de son accusation et le dévoilement de ses stratagèmes et ses subterfuges comme celui de la fameuse « cartouche magique » qu'il prétendait avoir en sa possession comme legs providentiel de ses ancêtres :

> ***tlla yuri taddwatt iwṣṣa yi baba*** (je possède la cartouche, mon père m'en a fait le legs).

Par ce stratagème, Sidi El Mekki se voulait l'héritier et le détenteur légitime de la baraka de ses ancêtres, ceux-ci au passé glorieux et mythique parmi les tribus auxquelles il avait promis une écrasante et ultime victoire sur l'occupant français. Avec lui, tous ceux qui refusaient la soumission comptaient rééditer l'exploit de ces ancêtres Imhiouach et remporter d'autres victoires. D'ailleurs, ce stratagème de la « cartouche magique » n'est pas nouveau car, il avait permis à Sidi Ali même (son père) de conduire des cavaliers amazighs jusqu'à Guercif à l'aube de l'invasion française du côté Est du Maroc.

Mais, d'après le poète, dans cette manipulation, il n'y a pas seulement que la trahison, il y a aussi et surtout l'humiliation du stratège lui-même (Sidi El Mekki) car, la dérision dans laquelle il comptait tourner son ennemi *(**arraw n iḍan*** = les fils des chiens pour désigner les Français), s'était retournée contre lui et c'était ses fils eux-mêmes qui étaient tournés en dérision : toute la famille Amhaouch a désormais perdu son prestige de jadis. Sidi El Mekki lui a porté le coup de grâce : personne de ses descendants n'osera plus incarner cette baraka qui faisait d'elle un mythe, un symbole et l'emblème de la résistance de toute une région. Sidi El Mekki a détruit tout un imaginaire culturel collectif : c'est l'histoire d'une famille, d'une confrérie et par conséquent celle d'un mythe qui choit. De par cette démythification, même le fondateur, Sidi Ali, était touché dans sa tombe; il assiste impuissant à cette dérive à cause des forfaits de Sidi El Mekki :

> ***inna wn sidi ɛli irfsan n sidi lmkki as ur nn uggix*** *(V7)*

La réalité a bradé la place à l'imaginaire : la « fameuse cartouche » n'a pas fonctionné ; elle a ainsi mis fin à tout un cycle de croyance démesurée, colorée de naïveté, de candeur et est,

pendant longtemps, à l'origine de cette symbiose entre un commandeur et ses croyants :

allig ti fatcn afin nn aynna s ur tamnd a uḥdiddu (V6)

Dans ce vers, la naïveté, mais surtout la ténacité amazighe, est symbolisée par Ouhdiddou (membre de la tribu des Ayt Hdiddou) qui, dans le socioculturel du Moyen Atlas, signifie l'homme de parole typique, connu par sa rigidité et son intransigeance. Ce fait a profondément touché la résistance qui est désormais doublement martyrisée : martyrisée par les combats et la volte-face de celui qui la catalysait et qui est devenu, hélas, le serviteur et l'allié de l'ennemi.

Après ce triste constat, le poète dresse le tableau d'une nouvelle situation, celle qu'il vit sous l'occupation française après sa soumission forcée. Il décrit son quotidien tragique au milieu de ceux qu'il bravait et regrette un passé dont il ne garde que des souvenirs dans un présent qui lui échappe et un avenir incertain. Il se démarque alors de la vie, du réel et fait appel à Dieu pour un au-delà meilleur.

De ses souvenirs, il évoque Tazizaout et lui fait la promesse de la graver à jamais dans sa mémoire. Il fait cette promesse de non oubli et celle du deuil qu'il jure de porter à jamais pour nous dire l'importance de cet événement historique :

ur sar cmi ttux hatin illa wṭinni nnm a tazizawt digi (V9)
ullah ur ssiridx ula ksx i yxf azzar mqqar llan ilihan (Vll)

Il évoque donc Tazizaout, non seulement comme simple lieu, mais comme un symbole de résistance, où la détermination était sa véritable arme, vu l'inégalité des forces mais où les chances étaient presque égales de par la foi et la croyance en une victoire jugée acquise *a priori* de par leur statut de moudjahiddines que leur attribue Sidi El Mekki.

Le poète décrit le siège, décrit l'ampleur des combats, non pas pour faire de l'histoire, mais pour contrarier celle-ci, pour montrer cette souffrance qu'aucun historien, si objectif soit-il, n'aurait pu décrire avec fidélité.

Il en évoque cette souffrance qui est sa raison d'être même : ceux qui ont vécu cet événement, représentés métonymiquement par

Ouskhmane (membre des tribus des Ayt Soukhmane pris ici comme terme générique couvrant tous les insoumis ayant vécu le calvaire de Tazizaout), méritent tous les égards : ils ont tout accompli dans leur vie et ils se sont acquittés de leurs devoirs civiques et religieux ; ils sont irréprochables. Les bourdonnements des combats les tiennent toujours attachés à cet endroit et de là à un temps, à un moment, à une tranche importante de l'histoire du pays :

unna iẓṛan aclu ad ur iṣxṣaṛ i usxman awal nna yan (VI)

Mais Tazizaout, c'est aussi une fin, un tournant décisif dans la vie aux yeux du poète. Tazizaout est tombée et c'est la fin de tout un parcours ; c'est le début d'une ère avec tout ce que celle-ci a entraîné, malencontreusement, dans la vie d'un peuple. La vie du poète n'est désormais que deuil et tristesse (vers 11) et aucun événement, heureux soit-il, n'éveillera plus son enthousiasme à la joie et à la fête.

Un autre toponyme, Tanout N'Bouwourgh, marque (lui aussi) la fin de son aventure, de sa résistance et de ce fait, il signe l'arrêt de sa soumission et de son esclavagisme inévitable et de son assujettissement à d'autres lois, à d'autres règles ; il en rend compte par l'expression suivante :

ɛaydx d ad ix aswwagi

littéralement « je suis revenu pour devenir conducteur animalier » ; mais cette expression connote cette obligation par laquelle les Français faisaient exécuter aux autochtones, à tour de rôle, toutes sortes de travaux pénibles; le seigneur de jadis, inséparable de son fusil et de son cheval, est acculé aux lois de l'occupant.

Après ces cris de tristesse et d'amertume, le poète sent se justifier vis-à-vis de Dieu auquel il se résigne et qu'il prend en témoin pour se laver de toute compromission avec l'ennemi qu'il côtoie désormais dans son quotidien. Il l'implore pour que sa foi soit considérée dans sa pureté, intacte et inébranlable comme croyant et soit ainsi parmi les élus de Dieu, ceux qui échapperont aux supplices de l'enfer :

ur ax d yiwi wbarrad ula lmḥibba llmal a rbbi is di ddix

bla ɣṛṛada (V13)

Cet appel à Dieu, cette imploration, ou cette mise au point en quelque sorte, est une déculpabilisation demandée par le poète à Dieu. Pour nous rapprocher mieux de cette demande, il a recours à une image socioculturelle propre à une certaine époque. Il se justifie, dans cette déculpabilisation qu'il souhaite, par le rejet de toute idée matérialiste : il n'est revenu ni pour de l'argent, ni pour une vie luxueuse (symbolisée par la boisson du thé), mais il l'est par la force et contre son gré. La théière, dans sa signification socioculturelle de l'époque, est associée à l'aisance et à la distraction. Denrée rare à l'époque, le thé (comme boisson) était l'apanage d'une certaine classe sociale et donc, seuls les amis et les alliés des Français y avaient droit. Il rejette donc cette idée et celle de vouloir s'enrichir qu'il signifie par ***lmal*** au double sens d'argent et de bétail ; il crie son désespoir d'être acculé au retour après sa fuite et sa résistance vaines. Mis devant le fait accompli, il implore donc la miséricorde divine. Et de cette miséricorde divine, il en est presque sûr. Il le dit en usant d'une expression très imagée que seuls les initiés peuvent saisir dans sa profondeur. Cette image puisée dans le monde pastoral est à comprendre dans un double registre :

ur da ytasi lɣccan gg ulli ɣas tnna mi d irẓm umksa zik *(Vl*5)
umma nkkin iṭfinn ugʷrram allig iṛɣa wass ḥmun imudil *(V16)*

Dans le sens dénotatif, seuls les moutons mal gardés risquent cette maladie survenant au printemps à cause de la rosée matinale et dont la règle consiste pour les éleveurs à les enfermer jusqu'à l'évaporation totale de toutes les gouttelettes de la rosée printanière dans les pâturages, c'est-à-dire qu'il faut éviter de faire paître ses moutons tôt le matin.

Dans le sens connotatif, le vocable « pasteur » dans son double sens de berger et de prêtre, est magnifiquement exploité par le poète qui veut se déculpabiliser et qui clame, à travers cette image, son innocence faite de naïveté et de candeur. Il transpose l'image du saint Marabout, ***agʷrram*** en tant que guide et gardien de la foi, vers celle du berger qui a, pendant longtemps, éloigné son troupeau des pâturages insalubres. Dans sa deuxième isotopie, on comprend bien que le marabout, le pasteur (dans son sens

religieux), a éloigné, autant que possible, ses fidèles des mécréants et leur a, de ce fait, permis de garder inaltérée leur foi et a veillé à la pureté de leurs âmes. Le poète rejette ainsi toute responsabilité en ce qui lui arrive après sa soumission forcée : il a fui derrière Sidi El Mekki, a combattu avec acharnement et a inlassablement résisté. Que Dieu en soit témoin ! Il n'est pas parmi les premiers rendus, ceux ayant répondu au premier appel du Chrétien ; lui, il est le dernier à se rendre, à se soumettre ; il est venu ou plutôt revenu lorsque pour lui, il n y a plus de refuge et sa foi est suffisamment consolidée :

irγa wass ḥmun imudil (V16)

Le compte en est ainsi rendu dans un champ sémantique fait de métaphores filées empruntées au monde rural et rustique : « je suis venu lorsque le jour s'est bien levé, quand le soleil est déjà chaud ainsi que la forêt même malgré ses ombrages ».

Pour justifier davantage cette innocence et la miséricorde divine à laquelle il aspire, il retrace (le poète) le martyre qu'il a vécu : les bombardements intensifs dont il était la cible, l'extermination totale de son bétail et la perte de tous ses biens :

tut i ṭyyaṛa ṣbṛx as i lazz ṛẓan lanfiḍ aqcmiṛ nnigi(V17)
xlant wulli xlan ilγman xlan izzyarr nzrγin γ tizi (V18)

De cette description imagée du calvaire qu'il a vécu, par le rappel des souffrances endurées, il compte se justifier, justifier sa soumission ; et devant ce fait accompli, il ne souhaite qu'une chose : que son âme demeure pure, que sa foi reste inaltérée ; de ce fait, il veut se démarquer de ceux qui ont renié l'islam, perdu leur foi, de ces âmes qui, selon lui, sont viles et se sont vendues à l'ennemi au prix bas :

idda d ɛlibuc yaf aruku n tbawin ttun nnabi (V19)
yi tilgʷit ad zrix i ɛẓṛayn xur i smun a rbbi d ɛlibuc (V20)

Ceci est dit par le patronyme Alibouch qui fait allusion ici aux collaborateurs, aux traîtres parmi les siens, ceux qui, selon lui, vilainement, se sont mis au service de l'ennemi pour rien, pour seulement manger à leur faim. Cependant, il faudrait surtout,

retenir le sens connotatif de cette bassesse soulignée par l'allégorie développée dans l'expression *aruku n tbawin* qui veut dire littéralement « une jarre de pois » et qui connote, culturellement, une nourriture de mauvaise qualité, réservée aux disettes et aux nécessiteux. Ceci connote bien que les traîtres ont abandonné et altéré leur foi, ont bradé leur Islam pour peu de choses. A ceux-là, le poète ne veut pas être le compagnon et implore Dieu pour qu'il lui épargne les supplices de l'au-delà, évoqués par l'ange Azraël, l'intercesseur des âmes. De ceux-ci (de ces traîtres, de ces renégats) et de la vie même, le poète se détourne, se démarque, et la mort le préoccupe de plus en plus. Il renonce donc à la vie d'ici bas, *ddunit* qui l'accable désormais et qu'il conçoit comme un passage prompt, un séjour éphémère dont il ne se soucie plus :

ullah lɛaḍim mc da smrarax xs awal n waskka dat ṛbbi
umma lɛwil amm tin uṣṭṭa illa wass n iɣil d wass n cigan !

Cette image, puisée encore dans le socioculturel, montre bien la vie du poète dans son quotidien indomptable, insaisissable pour qu'elle ne mérite guère la peine d'être vécue comme une fin. Cette image du tissage, à laquelle il la compare, *aṣṭṭa,* est très significative eu égard à ce qu'elle connote dans l'esprit des femmes qui conçoivent cette tâche comme étant investie d'irrationnel et de forces occultes. Les femmes considèrent que cette opération (le processus du tissage) est parfois condamnée aux entraves et disent : *immunḍ* (= les fils sont entremêlés, donc impossible d'avancer) ou bien *israry* (= il se déroule bien). Cette image illustre bien cette fatalité à laquelle est soumis le poète dont l'âme est spiritualisée et idéalisée jusqu'au soufisme : la vie est toute dénouée, chez lui, de sa valeur et la préparation à la mort est ce qui le préoccupe dans son quotidien.

Il regrette donc de vivre dans un entourage fait de mécréants et de leurs collaborateurs; il émet le souhait de voir ceux qui sont encore insoumis *isyyabiyn* tenir le coup et continuer à s'acharner dans leur résistance bien qu'il sache que celle-ci est pénible et difficile à supporter :

a wayd yufan yan unjdi yddan ɣr isyyabiyn ali ur
da tɣyiyin(V23)

ad asn nini wtat aḥclaf tcat aqwaw ula accmrirr n wudayn(V24)

Il aimerait qu'ils (les insoumis) persévèrent encore et qu'ils bravent toujours les mauvaises conditions ; il les y incite en leur assurant que cette alternative est meilleure que la soumission et ce qui en découle. Il a dit cela en usant d'un langage imagé fait de métonymies et de symboles culturels :

aḥclaf (= mauvaises herbes)
aqwaw (= baies sauvages de lentisque)
accmrirrr n wudayin (= casquettes de juifs)

Et si les deux premiers vocables connotent les mauvaises conditions des mutins, leur famine entre autres (ils ne subsistaient que grâce aux mauvaises herbes et aux rares fruits sauvages qu'ils mangeaient), cela reste préférable cependant au martyre qu'éprouve le poète dans sa vie parmi les mécréants qui l'entourent. Pour souligner la portée haineuse de ses sentiments envers cet entourage fait de mécréants, il emploie cette expression de "casquettes de juifs" mais sans renvoyer exactement aux juifs mais aux Français ; cet aspect vestimentaire des juifs employé dans cette expression, trouve son explication dans le culturel marocain où les juifs sont plus détestés que les Roumis (les chrétiens). Par cette allusion, le poète veut exprimer plus de haine envers la colonisation.

L'incitation des mutins, de la part des soumis, à davantage de résistance est née de cette humiliation que ressent le poète et qui est à la fois physique et sentimentale car cette domination qui est d'ordre politique est surtout une domination culturelle : elle entraîne un nouveau mode de vie qui altère et détruit l'ancien qu'elle écrase désormais. C'est ce que l'auteur désigne dans un autre sens par cette expression vestimentaire :

accmrirr n wudayin (= les casquettes des Juifs)

Et pour arriver au comble de sa blessure, le poète émet un regret, celui d'une époque perdue, révolue, celle de sa liberté, celle de ce moment où il était roi dans ses montagnes, dans sa vie, où sa

propre force le protégeait quand il était maître de lui-même. Aujourd'hui, il est soumis à un pouvoir qui l'écrase physiquement et moralement. Il est soumis au Makhzen qui a légué son pouvoir à ceux qui ne le méritent pas, ceux qui humilient les « vrais hommes », les braves d'antan, et qui honorent les minables. Il crie donc rageusement cette situation perverse où les rôles sont inversés :

a fad n dilli y dattawix ixf walucm a tamɛraṭ nnig i(V25)
assa da yi ykkat umxzni ar as tinix sidi sidi wr ti yin (V26)

Aujourd'hui les dignitaires de jadis sont devenus, par la perversité de la situation, la risée des minables, des vauriens. Mais cette blessure est à la fois physique et morale car elle ne se contente pas de malmener les corps mais aussi de bouleverser un ordre social constituant la trame d'une entité enracinée et persistante grâce à un ensemble d'us et de coutumes longtemps défendues. Cette force extérieure que constitue l'occupant français vient pénétrer cet enclos où tout commence à s'effriter.

Cependant, dans cette représentation, dont on a déjà dit qu'elle était presque théâtralisée, une voix s'élève subitement de l'intérieur du poète et l'invite à se rendre à l'évidence. Cette voix l'invite à regarder les faits en face et à juger sagement les actes de Sidi El Mekki, à les voir sous un autre angle : ce personnage entaché de toute sorte de ridicule et auquel on a fait tant de reproches n'avait-il pas finalement raison ? Sa décision de se rendre ne constituait-elle pas la sagesse d'un grand chef ? Sa soumission, sa volte-face ne méritent-elles pas une réflexion très profonde pour en saisir l'essence et la vraie portée ?

Du vers 31 au vers 36, le poète donne libre cours à cette mystérieuse voix qui nous invite à tant de réflexions, à tant de méditations. Elle commence par une sorte de mea-culpa du personnage qui nous interpelle par cette fameuse expression *inna wn* et qui comprend ce plaidoyer fait de fatalité où il était comme manipulé par le déroulement de ces événements qui l'ont dépassé dans leur courant par la volonté de Dieu. Ce plaidoyer rappelle aussi le passé glorieux de ce personnage présent dans tous les fronts de la Résistance de l'Atlas Central ; un parcours de résistant presque irréprochable, signifié par les toponymes ayant marqué son itinéraire et ses victoires antérieures : Anergui, Hamdoun,

Oulghazi, etc.

Dans les distiques 33 et 34 ; 35 et 36, cette même voix s'en prend aux détracteurs de Sidi El Mekki auquel elle donne mille fois raison pour avoir sagement sauvé des vies de l'extermination en optant pour la paix et en permettant aux rescapés de manger à leur faim, tout en souhaitant aux morts que Dieu les ait en sa miséricorde :

iɛfa rbbi tuṛḥmn imttin djiwnn winna d iṛaḥn xizzu(V35)
isul ad ax ismun umksa nsul a ny yan umuggu(V36)

De cette sagesse se dégage une prophétie pour l'avenir même : le Marabout avait prédit l'unité du pays et lorsqu'il voyait les événements lui y échapper, il se résigna et appela à regarder les choses en face et à anticiper :

isul ad ax ismun umksa nsul a ny yan umuggu !

Ce langage rustique et pastoral revient encore une foi pour illustrer cette imagination prophétique de l'avenir comme le voit Sidi El Mekki : « nous aurons un même pasteur et nous formerons un même troupeau », ce qui revient dans une seconde isotopie à la prophétie avérée exacte d'un pays uni sous la bannière d'un seul guide : le Roi. Dans sa sagesse, dans sa lucidité, il avait su quand et comment adhérer à cette ère nouvelle : celle de la fin des rêves et des mythes, des divisions et des luttes intestines; il convie ses détracteurs à admettre cette réalité à laquelle il est lui même acculé dans un élan événementiel imprévisible, incontrôlable et incontournable ; il les convie à l'union, au rationnel et à la réalité qui s'imposent.

VI- COMPOSITION ET COHERENCE

Dans la réalisation du produit poétique pour ne pas dire du « texte » -pour éviter toute équivoque du moment qu'il s'agit d'une tradition orale– la cohérence est un fait qui doit être certifié et approuvé par l'auditoire en tant qu'instance légitime pour le poète. Alors, s'il y a une conscience d'herméneutique dans toute manipulation de l'acte de communication par usage de figures

rhétoriques et toute autre stratégie d'agencement et de procédés, il y a obligatoirement recours aux connaissances anthropologiques. Dans cette opération, on ne pourrait attribuer à l'auteur et à lui seul, le rôle essentiel dans la constitution du sens : il n'est pas le seul facteur qui contribue à la cohérence pour mettre en forme une « œuvre ». Les éléments de la convenance, édifiés par les techniques littéraires (poétiques ici), permettent déjà au récepteur de considérer comme cohérentes des successions de motifs.

En tant que produit oral, où l'auteur agit *in situ,* l'auditeur peut immédiatement percevoir la cohérence de l'œuvre grâce à la réalisation musicale si elle est déclamée ou, grâce à la métrique qui la distingue de la chaîne parlée banale par les formules d'ouverture, de clôture, d'agencement et à d'autres structures formelles du texte. Ainsi, la répétition, le parallélisme et d'autres éléments divers tissent le texte avec des propos, des échos internes phoniques, morphosyntaxiques et sémantiques qui permettent à l'oreille d'isoler une « œuvre » dans le temps qui s'écoule autour d'elle.

En matière d'interprétation symbolique, c'est à l'auditeur également qu'incombe le devoir de chercher le sens caché, en étant perspicace et très attentif aux variations de l'expression qui éclairent le sens, en plus de l'usage fréquent des techniques métaphoriques et imagées.

Mais, ces interprétations symboliques, ainsi que l'usage métaphorique et symbolique du langage, varient avec le temps. Nous constatons, en fouillant cette poésie dans sa diachronie et sa synchronie, que l'auteur et l'auditeur participent à l'édification d'un message qui s'actualise en adaptant sa symbolique à la réalité qui les environne et qu'ils partagent.

Ainsi, dans cette poésie, certaines images disparaissent et sont remplacées par d'autres qui prennent le relais dans un monde qui change. Nous proposons ici, à titre d'exemple, l'image symbolique du « cheval » *ayis* ou *iyyis,* devenue désuète en faveur de celle de l' « automobile » et celle de la tente, *axam,* laissée pour compte de la maison en béton armé. D'antan, tout écervelé aventurier qui partait en voyage pour revenir avec une fortune probable disait :

mc ax iḥya rbbi wr rmmut nsul ad d nuɣul [1]
ad ix axam yufn wallix ix ayis dat as !

Si je suis de retour, si je suis encore vivant,
Je ferai une meilleure tente avec un cheval devant !

Aujourd'hui on dirait plutôt :

mc ax iḥya rbbi wr rmmut nsul ad d nuɣul [1]
ad ix iɣṛm yufn wallix ix ṭṭumubil dat as !

Si je peux revenir et si je ne suis pas mort,
Je ferai une meilleure maison avec une voiture devant.

Dans l'interprétation du sens du « texte » poétique amazigh, mais aussi dans sa construction symbolique, interviennent des mécanismes, avec le rôle capital des facteurs extérieurs au texte, et avec bien sûr la place capitale qui revient au culturel dans la constitution de ce sens.

Comme « science des entrailles »[2] , il faut y chercher tout ce qui a un sens cadré pour le décrypter ; c'est une nécessité absolue où est institutionnalisé l'exercice symbolique par la découverte de l'analogie possible et le décodage qui mène à un sens où se forme l'être amazigh.

Partant de ce souci majeur qui est celui de l'interprétation et de la pénétration du tissu textuel, qu'il brode pour le plaisir de ceux des siens auxquels il le destine, le poète continue à relier les fils pour ne pas les interrompre ni les mêler[3], ni briser le processus poétique qu'il prend en charge. Ainsi, et sur le plan technique et sur le plan linguistique, il puise, pour ses œuvres, dans le fonds poétique mis à sa disposition et à celle de son auditoire par ceux qui les ont précédés. Et il est légitime pour lui, et c'est même un devoir parfois, de remuer ce fonds et de le dépoussiérer pour qu'il ne disparaisse à jamais.

---

[1] Chant d'ahellel déjà vu dans les chants des tondeurs de moutons, *ijllamn.*

[2] Expression employée pour exprimer la valeur de la parole poétique des *imdyazn*, et reconnaître leur érudition et leur statut d' « intellectuel rural ».

[3] Nous retrouvons ici la justification de l'appellation de ***butiwnt*** que nous avons attribuée au poète, c'est-à-dire littéralement, « celui qui coud ».

Au fil des siècles donc, de bouche à oreille et de génération en génération, le flambeau a été repris et il est légitimement admis dans le monde amazigh qu'on se répète en matière littéraire et poétique pour pérenniser et la langue et ses effets poétiques et littéraires en général.

Pour de nombreux auditeurs non autochtones, certaines chansons ou certains poèmes semblent les mêmes et présentent une même facture monotone et lancinante. Mais en réalité, si reprise ou répétition il y a, cela ne veut pas dire qu'aucun effort ne se consent et qu'aucune évolution ne se produit dans ce cadre ; il y a reprise et répétition certes, mais il y a évolution, tout en restant fidèle à certains schémas formulistiques avec réadaptation et synchronisation que rendent possibles certains procédés rhétoriques présents en force dans cette poésie, notamment la répétition et le parallélisme.

1- La répétition

En tant que produit d'une tradition orale, la poésie de tamazighte, comme nous l'avons souligné plusieurs fois, est un processus culturel et un fait social.

En effet, dans son entreprise, le poète s'appuie sur des formules qu'il doit mémoriser avant de pouvoir les manipuler dans son travail de modelage de la langue qu'il façonne en tant que produit poétique.

Par sa nature de produit littéraire issu de cette procédure formulistique, cette poésie n'échappe guère au phénomène de la répétition sur le plan horizontal et sur le plan vertical. Mais comme nous avons déjà étudié les répétitions au niveau horiontal en tant que procédé rhétorique, c'est aux répétitions sur le plan vertical, en tant que phénomène ou trait d'intertextualité, que nous allons nous intéresser ici.

En effet, en parcourant une grande partie du corpus poétique amazigh, nous ne pouvons que nous étonner en constatant que moult parties se rapprochent entre elles et se ressemblent jusqu'au point d'être identiques à certains niveaux. Mais dans cette optique, ce sont surtout les prologues et les préludes qu'on trouve au début des longs poèmes, *timdyazin,* qui constituent un fait patent de ces répétitions. Ces prologues, en tant

que formules d'attaque obligatoires dans une *tamdyazt* ou une *tayffart,* constituent un trait démarcatif qui dessine le schéma rhétorique et linguistique du genre et une notion littéraire et culturelle à laquelle se réfèrent le poète et son auditoire et qu'ils partagent dans leur psyché. Ainsi, pour le poète, aucune progression n'est possible sans l'intervention d'une force protectrice surnaturelle à laquelle il fait appel (Dieu, prophète, saints marabouts …) et pour l'auditoire, c'est une convenance sur laquelle s'établit le contrat fiduciaire qui le lie au poète.

Au-delà des longs poèmes, nous remarquons également qu'il y a un distique qui revient inlassablement dans presque toutes les chansons des troupes modernes actuelles :

ad rẓmx imi s rbbi ad i yzwur/
ad ax iy tisura g iḍuḍan !

Que par Dieu mes paroles débutent/
Pour que des clés il me dote !

C'est souvent par ce distique que débutent tous les groupes modernes leurs chants dans des soirées dansantes et festives. Il fait référence à un certain inconscient collectif où domine le mythique ; il constituerait le moyen par lequel le poète peut affronter le public en toute quiétude après avoir sollicité, et psychiquement obtenu, l'aide de Dieu.

2- Le parallélisme

C'est une opération où doivent correspondre la macro-syntaxe et la phonologie pour parvenir à un parallélisme entre les vers et établir un lien très étroit avec interdépendance du point de vue poétique. Nous allons examiner ce procédé dans une *tamawayt* qui se présente comme hors norme, mais qui est choisie dans le dessein de mettre en exergue sa facture spécifique, tout en essayant d'isoler les meilleurs moments de ce procédé sur les plans phonologique et syntaxique :

1. *amn i mc datamnd* [1]

[1] Une variante figure dans *"ISAFFEN GHBANIN ",* p.174.

2. *adday tannayd idrran g uɛrɛar*
3. *ydd adday tannayd mucc imun d uyṛda*
4. *ydd adday tannayd ilyman ṣmmṛ*
5. *ydd adday tannayd islman g uzggʷar*
6. *ydd adday tannayd islliwn da ttawyn*
7. *aggan bṭi nnx !*

Ta confiance si tu veux bien, accorde-la moi
Quand tu verras des glands au genévrier
Ou quand tu verras se concerter chats et souris
Ou quand tu verras des chameaux aux sabots ferrés
Ou quand tu verras des poissons vivre dans un jujubier
Ou quand tu verras les pierres se mettre à brouter,
Lors ce sera le jour de notre séparation !

a- Sur le plan phonologique

Nous examinons d'abord le parallélisme dans ce poème sur le plan phonique.
Dans des vers il y a reprise de plusieurs mêmes morphèmes :
- dans les vers 2-3-4-5-6, nous retrouvons la construction phonologique *adday tannayd* (si tu vois ou lorsque tu vois) reprise dans les vers 3-4-5 et 6 mais précédée par *ydd* (exprimant l'alternative dans le sens de « ou bien ») tout au long de ces 4 vers.
- dans ces vers, nous constatons une même structure syntaxique.
- dans le deuxième vers d'où est partie la réitération, nous constatons le schéma syntaxique suivant :
Complément circonstanciel de temps + sujet+verbe +complément d'objet ; c'est le même schéma qu'adaptent les quatre vers qui suivent mais où apparaît un nouveau morphème qui est réitéré dans leur début : la conjonction d'alternative *ydd.*
Si l'on considère la théorie de Hightower que cite souvent Jakobson et selon laquelle la réitération constitue un parallélisme, nous ne pouvons donc nier ce rapport entre ces vers. Ce lien se trouve d'ailleurs renforcé par d'autres éléments dont la distribution notamment.
Au niveau syntaxique, ces éléments occupent la même place sur l'axe syntagmatique comme nous allons le vérifier ci-dessous.

Ces éléments entretiennent aussi une relation au niveau phonétique, en apportant des sonorités et des allitérations communes. Celles-ci assurent la musicalité de l'énoncé, en dehors de celles procurées déjà par la réitération de ces mêmes morphèmes ; dans cet examen, l'oreille de l'auditeur ne peut être insensible aux sons /m/ présents en force dans le premier, le troisième, le quatrième et le cinquième vers, elle ne peut l'être non plus pour le son /i/ présent dans les vers 4 ; 5 et 6 et non plus pour le son / r/ dans les vers 3 ; 4 et 5.

b- Sur le plan syntaxique

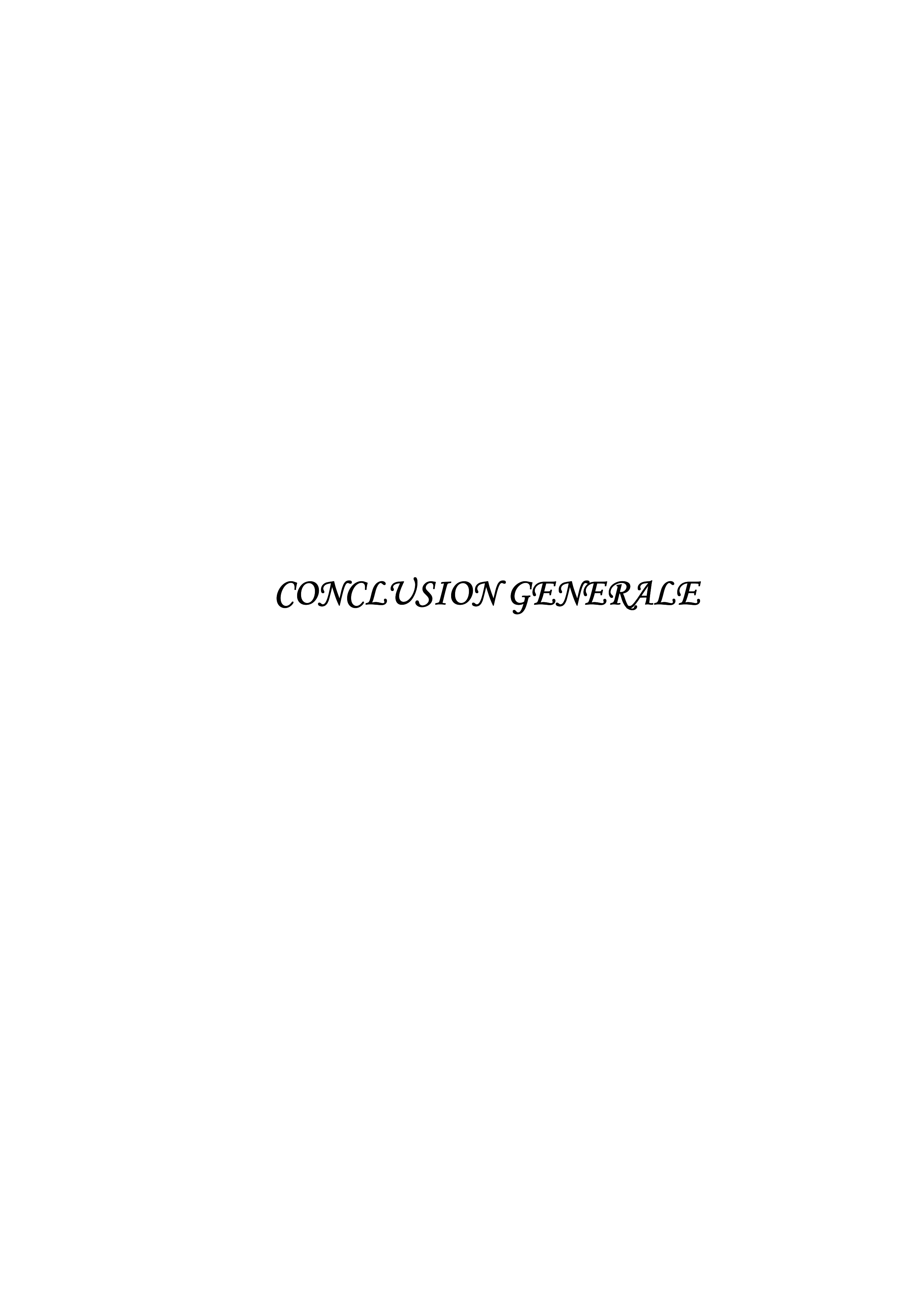
Sur le plan interprétatif, cet énoncé pose un grand problème car il est d'une construction syntaxique exceptionnelle où se trouvent imbriquées plusieurs phrases complexes.
Dans la traduction littérale, nous pouvons proposer deux interprétations différentes pour le premier vers :
Ta confiance si tu veux bien, accorde-la moi et c'est cette traduction qu'a adoptée M.Peyron, mais dans le fond, cette phrase déborde syntaxiquement, sur le deuxième vers et nous pouvons avoir la traduction logique suivante :

Aie-moi confiance, peux-tu croire ceci ? :
Lorsque tu verras des glands au genévrier
Ou lorsque tu verras se concerter chats et souris
Ou lorsque tu verras des chameaux aux sabots ferrés
Ou lorsque tu verras des poissons vivre dans un jujubier
Ou lorsque tu verras les pierres se mettre à brouter,
Lors ce sera notre séparation !

Dans cette deuxième interprétation, nous pouvons souligner le souci du poète de vouloir faire des correspondances en utilisant les mêmes morphèmes réitérés pour établir un parallélisme dans l'énoncé, en décalant toutes les subordonnées hypothétiques dans des vers isolés, en mettant aussi en relief toutes les impossibilités naturelles autour desquelles il a construit son discours à valeur argumentative pour souligner sa fidélité à son amant.

Sur le plan syntaxique, il y a donc une construction de subordination par juxtaposition entre la principale (5ème vers) et les subordonnées circonstancielles débutées par *adday* « quand » ou « lorsque » à partir du second vers jusqu'au sixième et une phrase elliptique dans le dernier vers par laquelle l'auteur termine son raisonnement par récurrence : si cela peut bien arriver alors, c'est à ce moment-là que nous nous séparerons et d'où découle la fidélité que le soupirant veut attester.

Déroutant sur le plan sémantique, le plan syntaxique de cette *tamawayt* accentue le parallélisme du phonologique et du phonique en optant pour cette singularité lexico-sémantique.



CONCLUSION GENERALE

Dans ce modeste travail, nous avons essayé de montrer d' abord ce que représente cette poésie au niveau universel par sa nature de produit littéraire issu d'une tradition orale.

Nous avons, de ce fait, essayé de la situer en face des productions poétiques écrites, notamment occidentales, desquelles d'ailleurs nous nous sommes inspiré pour ce travail, en appliquant leurs outils et leurs méthodes critiques à cette poésie.

Dans cette perspective se cache le souci de montrer d'abord jusqu'à quel point cette poésie peut se mesurer aux autres par tout ce qu'elle possède comme critères de littérarité pouvant la qualifier de produit littéraire et artistique.

Dans la logique de cette démarche, nous avons évoqué plusieurs travaux de recherches qui se sont intéressées à cette poésie, chacune selon sa démarche et ses motivations. De ces travaux nous avons retenu ce qui fait les points forts de ce produit et nous les avons développés tout en leur apportant notre contribution dictée par notre devoir de chercheur motivé pour ce travail surtout par notre statut d'amazighophone natif de la langue, de la culture et de la région qui produisent cette poésie.

Dans une autre optique, nous avons vu comment cette poésie, en tant que produit littéraire, et donc culturel, fournit un apport anthropologique et psychologique du milieu où elle s'élabore et où se trouvent posés avec acuité les problèmes de la valeur esthétique, intimement liés à l'évolution culturelle. Dans ce sens, il a été question de contourner la problématique par une mise en relief de la place qu'occupe cette poésie dans son milieu et de voir comment elle évolue à travers le temps et l'espace et par qui elle est prise en charge pour sa pérennité en tant que production orale exposée aux aléas de tout genre.

Pour mettre en exergue ce volet, nous sommes amené à nous arrêter longuement sur le poète amazigh au sein de cette opération pour montrer qu'en effet, dans le monde amazigh, le poète revêt une grande importance et acquiert une dimension autre qui l'éloigne largement de celle à laquelle le réduisent ses équivalences lexicales qu'on lui trouve dans les littératures écrites et notamment occidentales.

Nous nous sommes forcé de montrer que dans sa situation en tant que poète, *amdyaz,* dans toutes les appellations qu'on lui attribue,

se trouve investi d'un autre rôle plus significatif que celui d'un simple rimailleur faiseur de vers, qu'il entretient de ce fait une relation sans égale entre lui et la langue d'une part et entre lui et son auditoire d'une autre part. Et que finalement entre *amdyaz* et son public il y a une symbiose qui les unit et qui les implique ensemble dans cette opération où se reconstitue et se perpétue l'entité et l'identité des Imazighen.
Ainsi, de cette symbiose se dégage une conscience collective que se partagent tous les membres de cette production autour de laquelle s'articulent et se reconstruisent leur cohérence et leur identité.

Dans un deuxième axe, nous avons essayé de voir comment cette poésie qui se réclame comme telle, est en possession des moyens par lesquels elle prend en charge ce qu'elle produit ; autrement dit, voir, en les examinant, tous les moyens fonctionnels qui déterminent l'usage et les circonstances de sa production, ainsi que toutes les modalités textuelles, intratextuelles et extratextuelles, propres à chaque couleur, chaque registre et à chaque type poétique.
Dans le développement de ce volet, nous constatons que cette poésie, à l'instar de toutes les autres, répond à des instances de réception et leurs attentes, dans un cadre spatio-temporel. Dans ce sens, la diversité des genres, des formes et des procédés que nous avons relevés, n'est qu'une réponse à des besoins socio-culturels ayant donné naissances à des moyens artistiques d'expression et d'exécution, répondant chacun à des exigences spatio-temporelles et syntactico-métriques. Mais nous avons montré que, pour répondre à ces exigences, la poésie de tamazighte se greffe autour d'une pièce maîtresse qu'est l'*izli*

Dans un troisième axe, et comme il va de soi que lorsqu'il y a un dire, il y a forcément un message qui en découle, nous avons, chaque fois que nous avons pu le faire, approfondi notre recherche au niveau de la thématique pour pouvoir en dégager, au maximum, la symbolique culturelle recherchée dans cette poésie à travers ce modeste travail.
En effet, dans cette poésie où tout préoccupe le poète, la thématique est un vaste champ d'analyse qui nous renseigne amplement, quand on a les moyens linguistiques et culturels de le faire, sur tous les aspects latents et patents de l'homme amazigh.

Ainsi, de cette poésie et à travers tous les thèmes qu'elle prend en charge, il ressort le dévoilement de cette communauté inlassablement décrite par ses poètes dans sa diachronie et sa synchronie. En effet, dans cette poésie, des thèmes archaïques et éternels côtoient ceux de la vie moderne sans que rien n'échappe, dans cette poésie, à la vision du poète, devenu de nos jours, universaliste par l'élargissement des frontières de son champ d'action, grâce aux médias, notamment audio-visuels.

Dans ses compositions, nous constatons que cette poésie continue toujours à s'imprégner de la religion, chose évidente car elle émane de cette mentalité toujours fidèle à ses principes et à ses préceptes et s'impose comme aspect notoire de cette poésie et donc de cette culture.

Enfin, au niveau de la rhétorique qui ne peut que renforcer la littérarité et la poéticité de cette production artistique, nous avons pu constater que plusieurs paramètres interviennent dans son élaboration pour la confirmer en tant que tel.

Comme l'exige d'ailleurs la théorie littéraire occidentale à laquelle est soumise cette recherche, plusieurs éléments de littérarité ont été soumis à l'épreuve dans la construction de cette poésie.

D'abord, au niveau du vers, *izli,* en tant qu'élément central de la versification qui couvre à la fois la structure linguistique, métrique et rythmique, il en ressort des aspects syntaxiques, métriques et mélodiques dans la construction poétique de tout genre.

Ensuite, au niveau de la stylistique, on s'arrête sur un véritable bouquet rhétorique où s'embrassent des images, des métaphores, des comparaisons…

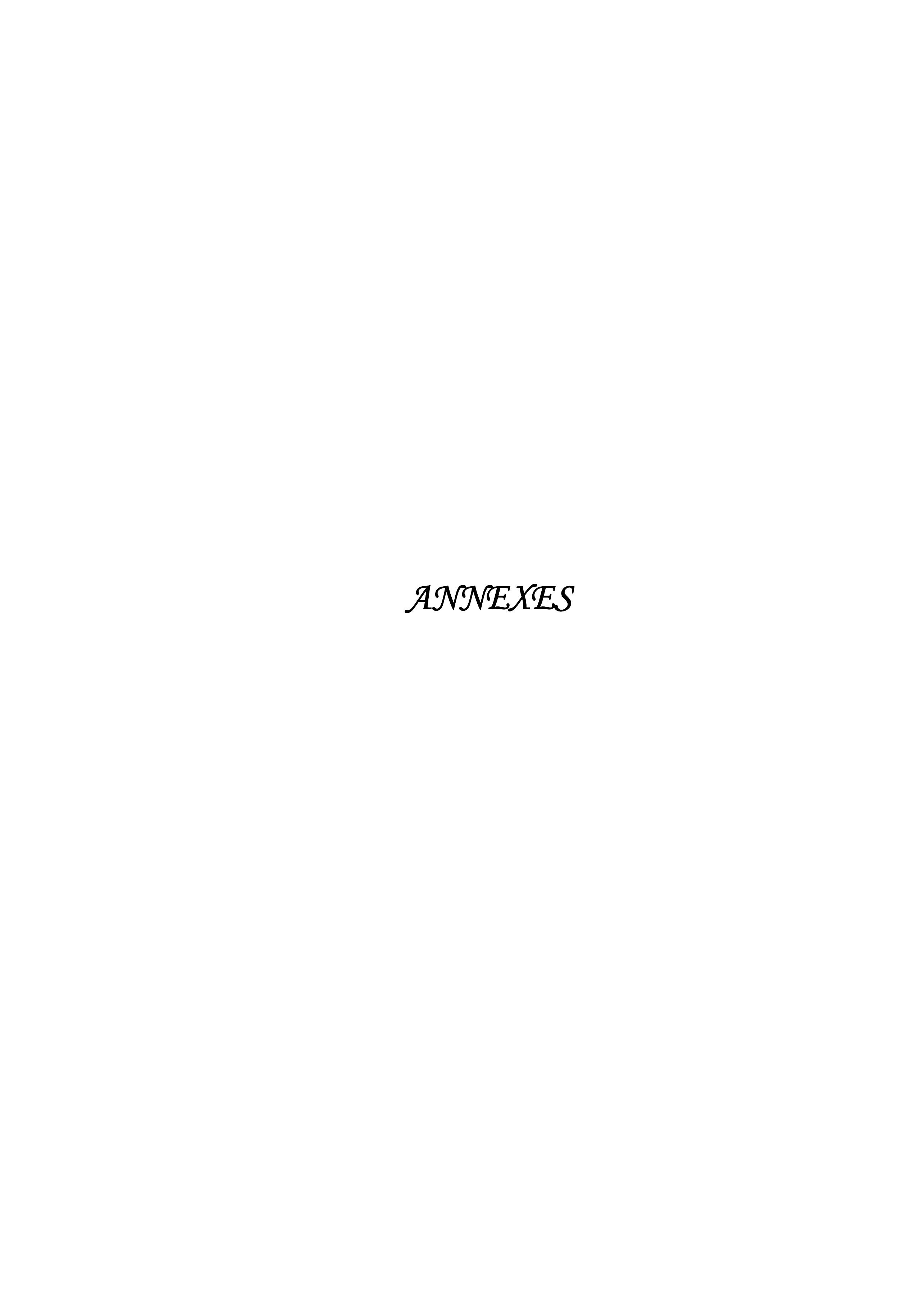
Dans un cadre (celui des Imazighen) où l'on se soucie beaucoup de la pudeur et des interdits, les allégories et les analogies foisonnent aussi.

Ces figures rhétoriques, associées aux structures formulistiques et rythmiques, constituent le critère principal de la poéticité sur lequel nous nous sommes basé dans notre analyse pour mettre en relief le mérite indéniable de cette poésie d'où se dégagent toutes les modalités artistiques de tout produit poétique au-delà du communicatif ordinaire.

En définitive, nous espérons que, de cette approche, il aurait été démontré scientifiquement comment, avec ses normes de littérarité, de poéticité, par la diversité de ses formes et de ses

procédés, par la richesse de son fonds culturel, cette poésie peut s'imposer comme entité littéraire.
Dans cette approche, il a été question de montrer les aspects culturel, anthropologique et psychologique sur lesquels se forge la symbolique dans la sémiologie communautaire où se manifeste l'être amazigh ; il a été question de dégager la diversité des métaphores dans leur distribution civilisationnelle, mythologique et religieuse.
Il a été question aussi de remonter le courant historique de la langue amazighe à travers sa morphologie et ses mutations. Dans ce sens, nous avons tenté de retrouver et d'appréhender les influences du monde intérieur et extérieur où elle évolue, dans le souci de mettre en exergue cette imbrication des structures et des schémas issus de la pensée collective de la communauté amazighe qui les mémorise ainsi que de cette organisation physique des choses où les figures acquièrent une valeur anthropologique qui constitue le fondement de cette pensée représentative et créative populaire de cette poésie.

Mais de cette timide approche, nous avons surtout compris que cette poésie constitue un immense chantier de travail qui nécessite et interpelle même plusieurs recherches de tout genre pour tenter de l'atteindre dans ses profondeurs et en extraire les trésors énormes dont elle regorge.



ANNEXES

I- DE LA TRANSCRIPTION

Dans la transcription phonétique de tamazighte, on se heurte inévitablement à des difficultés énormes, chaque fois que l'on essaye de coucher sur papier un énoncé de cette langue. Nous allons essayer ici d'en énumérer quelques unes mais qui ne sont pas des moindres :

A- Le manque de certains caractères scripturaux de la phonologie de cette langue dans l'outil informatique nécessite pour le transcripteur des exercices d'acrobatie. Aucun clavier ne dispose du son /ḥ/ ح très abondant en tamazighte.
Le même problème se pose également pour /t/ ط, /d/ ض, /s/ ص, /r/ et /z/. Pour ces deux phonèmes, c'est surtout l'emphase qui s'impose comme trait phonétique pertinent, qui renvoie à un autre sens très éloigné de celui rendu par /r/ ou par /z/.
Ainsi, les termes *izi* et *iẓi* se départagent à l'oral par l'emphase rendue possible à l'écrit par l'ajout du point au-dessous de /z/ pour avoir finalement deux sens très éloignés l'un de l'autre : *izi* qui veut dire « la mouche » et *iẓi* qui revoie à la vésicule biliaire.

B- Pour la segmentation, plusieurs difficultés s'insurgent :
1- Dans la chaîne parlée de tamazighte, plusieurs particules et affixes s'intègrent dans les lexèmes. Ainsi, dans la transcription d'un énoncé, on a du mal à les dissocier si on n'est pas un linguiste averti très attentif à la construction morphosyntaxique d'un procès quelconque en tamazighte. En tant que paticules, même un amazighophone ne les distinguent que rarement ; une transcription, se voulant être exacte et conforme au schéma de la construction française, doit prendre en considération, en les isolant, tous les éléments significatifs qui participent à l'élaboration du sens dans la chaîne parlée d'un énoncé amazigh.
Examinons par exemple l'énoncé suivant :
ar d iys sksiwn = ils le regardaient
Dans cet énoncé, nous avons un sujet, un complément d'objet direct et un verbe. C'est un schéma simpliste si l'on se réfère à sa traduction en français mais dans lequel les particules jouent un rôle

important dans sa détermination sémantique et syntaxique comme nous allons essayer de le montrer ci-après :
- ar *:* particule temporelle et d'habitude qui renvoie au passé d'où usage de l'imparfait dans la transposition de l'énoncé en français.
- *d iys :* préposition attributive de l'action de « regarder » où il y a une double articulation : *iy* et *s* qui renvoient syntaxiquement au procès français strictement équivalent suivant : « ils regardaient en lui ».
- s : pronom personnel précisant le nombre (singulier) mais qui garde le genre confus du moment qu'il peut désigner et le masculin et le féminin à la fois.
Nous avons isolé chaque particule pour montrer la problématique que posent ces particules : doit-on transcrire *ard iys* ? ou *ar d iy s* ? ou *ar diys* ? Que faut-il isoler et que faut-il lier ? Mais un non linguiste peut tout simplement transcrire comme ceci : *ardiys*. Le problème est d'une difficulté majeure.

2- D'après cet exemple, nous voulons montrer que dans le découpage morphosyntaxique en général, nous avons tenu à respecter tous les découpages strict des morphèmes en ce qui concerne les pronoms affixes des prépositions : par exemple : *diy i* ou *dig i* (en moi) *; zzurx c ; nnix as ; aflla nnun…*

C- Pour le cheva /∂/, nous avons essayé de l'éviter au maximum et nous avons adopté dans ce sens, en tant que natif amazigh, d'abord de ne jamais le mettre au début, ensuite il est rare que nous l'utilisons si trois consonnes se suivent et ceci en conformité avec notre prononciation et notre spontanéité en qualité d'un amazigh typique habitué à la fluidité de la parole et du discours sans barrières gênantes entre les éléments qui composent une chaîne parlée. Mais lorsque son emploi s'impose par des exigences phonologiques, nous l'employons sans hésitation ; par exemple pour la particule d'annexion */n/* dans *ixf ns* où il doit être perceptible, nous l'avons introduit au début même devant une consonne mais à l'intérieur de la chaîne phonique.

D- Pour les glides */u/* et /*w*/ ; */i/* et */y/*, nous avons essayé, au maximum, de respecter la fluidité de la chaîne phonologique, en ayant recours à l'usage de */w/* chaque fois que */u/* est précédé

d'une voyelle comme par exemple dans *: imi n ubrid,* littéralement « l'entrée du chemin » *et idda wbrid iqn «* le chemin est désormais sans issue ».
Pour la même raison, on doit parfois introduire un */y/* euphonique après une voyelle : *ad i (y)anf lbiban* « qu'il m'ouvre les portes » ; dans cet énoncé, on a renforcé */i/* par */y/* en initiale du verbe *anf* et nous confirmons ce procédé par l'exemple suivant : *iḥḍa ddin* « il respecte ou pratique régulièrement sa religion *»* et *unna yḥḍan ddin* (celui qui pratique sa religion avec respect).

II- DE LA TRADUCTION

Souvent on dit que « toute traduction est une trahison ». Aujourd'hui et après cette rude épreuve de traduction à laquelle nous a soumis ce modeste travail, nous avons pu saisir amplement la portée profonde de cette réflexion.

En effet, dans cette tâche, nous avons, malheureusement, éprouvé un sentiment de culpabilité, de frustration et d'amertume en fin de compte.
Traduire cette langue et essayer de la transposer dans la langue française, tout en voulant resté fidèle à son esprit et à son essence (de cette langue), ne nous a jamais hélas apparu atteint en toute objectivité et sincérité !

Quoique nous nous évertuions à transmettre à l'autre le contenu exact du message que contient l'énoncé à traduire à partir de cette langue, nous sentons qu'en cours de route nous perdons un petit quelque chose de ce message et ce petit quelque chose s'avère parfois hélas, ce petit détail fatal qui engendre un grand gâchis.

C'est avec un grand regret que nous avons chaque fois essayé de coucher sur papier en français ce produit poétique amazigh qui, une fois transposé dans cette langue, se désosse et se dégarnit, à nos yeux, de toute sa beauté rhétorique, de sa splendeur linguistique et de sa saveur esthétique, qui font sa force en tant que tel.

Tout au long de cette opération, nous avons essayé de privilégier l'esprit à la lettre, tout en essayant de rendre à la lettre sa noblesse en introduisant, quand c'est possible, la rime, l'inversion, les sonorités, l'allitération…, tout en adoptant des dispositions en

parallélisme pouvant rythmer l'énoncé réalisé en français.

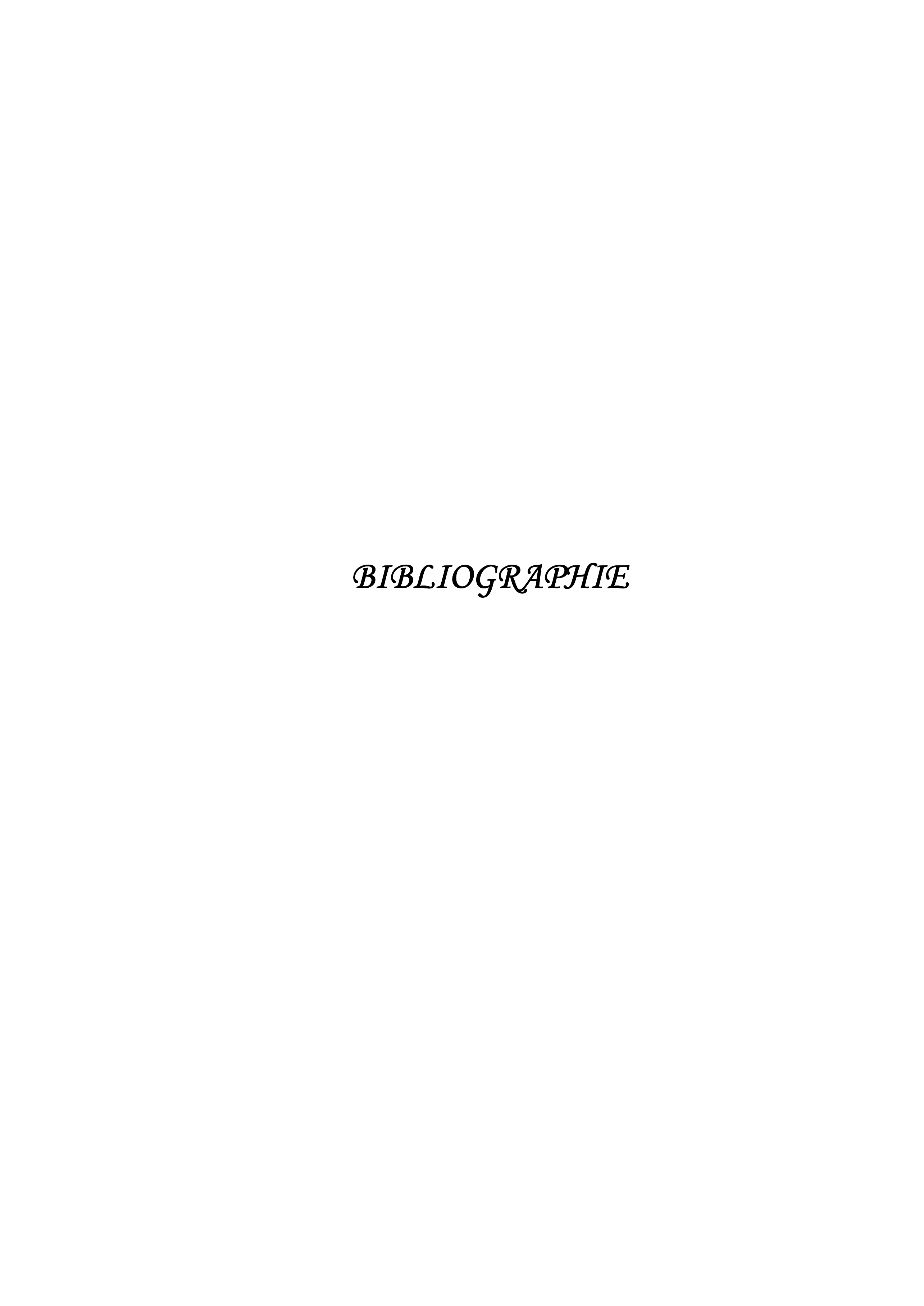
Mais dans cette tentative, des difficultés de taille apparaissent : il fallait à chaque fois piocher dans la langue d'arrivée ce qui pourrait rendre le plus fidèlement possible le sens de l'image anthropologique, culturelle et poétique que contient le texte vernaculaire, chose qui s'avère malheureusement vaine parfois ! Car même si un équivalent ou un synonyme existe en français, cela peut-il suffire à rendre clairement cette image, la transposer telle qu'elle est en tant que charge affective par son esthétisme, sa masse culturelle et les soubassements de son contenu ?

III- DU CORPUS

Pour le corpus, nous reconnaissons que les ouvrages de M.Peyron «*ISAFFEN GHBANIN*» (Les rivières profondes) et « *Arsène Roux : poésies berbères de l'époque héroïque* », nous ont été d'un grand secours bien qu'ils fassent en gros partie de notre propre fonds personnel mémorisé en tant que natif amazigh.

Cependant, il est à signaler par l'occasion qu'une grande partie de ce corpus puisé dans les ouvrages sus-indiqués présente parfois de graves maladresses au niveau de la traduction, chose à laquelle nous étions très attentif et qui a nécessité de notre part une intervention adéquate pour rendre à l'énoncé original son esprit exact chaque fois que cela était nécessaire.

Pour que notre approche aboutisse aux objectifs que nous nous sommes fixé, nous avons opté pour un corpus qui soit utile en qualité plutôt qu'en quantité, dans le but de répondre à l'esprit de cette recherche. Nous avons, dans ce sens, pioché à la fois dans le traditionnel et dans le moderne. Et pour être plus au moins exhaustif dans cette démarche, nous avons auditionné des cassettes audio mises en circuit commercial par des maisons d'édition phonique, interviewé des personnes âgées, des jeunes, des professionnels et des amateurs.



BIBLIOGRAPHIE

AMAHAN A., 1983, *Peuplement et vie quotidienne dans un village du haut Atlas marocain,* Abadou de Ghoujdama, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner.
AMAHAN A., 1988, *Le temps dans un village du haut Atlas,* Signe du Présent, Revue scientifique et culturelle N° 4, Mohammedia (Maroc), imprimerie de Fédala, 21-31.
AMEUR M., 1985, *Description phonologique du parler berbère des Ayt Mguild,* thèse de doctorat de 3è cycle, Université de Provence, Aix-Marseille 1.
ARISTOTE, 1980, *La poétique,* traduction de Roselyne Dupont Roc et Jean Lallot, éd. Seuil.
AROMS S., 1984, *Structuration du temps dans les musiques d'Afrique Centrale,* in Revue de musicologie T.70, N° 1, Paris, société fr. de musique, pp 5-36.
ASPESJAN A., 1966, *Analyse distributionnelle des significations et champs sémantiques structurés,* Langages N° 1, Paris, Larousse, 44-74.
ASPINION R., 1953, *Apprenons le berbère : Initiation aux dialectes chleuhs,* Rabat, Moncho.
AUROUX S., 1994, *L'hypothèse de 1'histoire et de la sous-détermination grammaticale,* Langages N° 144, Larousse, 25-40.
AZDOUD D., 1985, *Lexique et textes des Ayt Hadiddou* (Maroc central): aspect de la vie sociale avec une description de la dérivation verbale, thèse de 3è cycle, Paris III.
BACKES-CLEMENT G., 1971, *La stratégie du langage,* in, littérature N° 3 Octobre.
BAJOMEE D., 1990, *Veiller sur le sens absent,* in Magazine littéraire N° 278, Juin.
BARY L., 1983, *Etude syntaxique d'un parler de la langue Tamazighte: le Tachelhit d'Inzgane,* D.E.S., Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Rabat.
BASSET A., *Textes berbères du Maroc* (*parler des Ayt Sadden*). Paris, Imprimerie Nationale/ Geuthner, 1963.
BASSET A., *Littérature berbère,* in Histoire des littératures, Gallimard « Encyclopédie de la pléiade », 1955, pp. 886-890.
BASSET H., *Essai sur la littérature des Berbères,* Alger, Carbonnel, 1920.
BASSET A., 1929, *La langue Berbère : Morphologie. Le verbe : étude de thème,* Paris, E. Leroux.
BASSET A., 1952a, *La langue Berbère,* Oxford, Hanbook of African Institute.
BASSET A., 1963, *Textes berbères du Maroc (parler des Ayt Sadden J.* Paris, Imprimerie- Nationale/Geùthner.
BENAC H. 1988, *Guide des idées littéraires,* (réédition) Hachette éducation.
BENTOLILA F., (sous la direction de), 1986, *Devinettes berbères,* 3 tomes, Paris, Fleuve et flamme, collection du conseil international de la langue française.
BENTOLILA F. (sous la direction de), 1993, *Proverbes berbères,* Paris l'Harmattan.
BENTOLILA F., 1969, *les modalités d'orientation du procès en berbère (le parler des Ayt Seghrouchen d'Oum Jeniba),* Linguistique, Fascicule 1,8-96 et fascicule 2, 91-111

BENTOLILA F., 1981, *Grammaire fonctionnelle d'un parler berbère, Ayt Seghrouchen d'Oum Jeniba (Maroc),* Paris, SELAF.

BOUKHRIS, F., 1983, *Les interrogatives focalisées en tamazighte*, parler Zemmour de Khémisset, Mémoire de C.E. U.S., Facu1té des Lettres et des Sciences Humaines de Rabat.

BOUKHRIS F., 1984, *Analyse transformationnelle des pronoms personnels en tamazighte,* mémoire du C. E. U.S, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Rabat.

BOUKHRIS F., 1986, *Le verbe en tamazighte (parler des Zemmour). Lexique et morphologie,* Thèse de 3è cycle, Linguistique, Paris 3.

BOUKOUS A., 1977, *Langage et culture populaires au Maroc,* Casablanca, Dar El Kitab.

BOUKOUS A., 1979a, *Le profil sociolinguistique du Maroc*, *Bulletin économique et social du Maroc* na 140 ,5-31

BOUKOUS A., 1987, *Phonotactique et domaine prosodique en berbère (parler tachelhite d'Agadir),* thèse de doctorat d'état, Université de Paris VIII.

BOUNFOUR A., 1984, *Al-Yûsi ou l'autobiographie impossible*, recherches linguistiques et sémiotiques, p.p 384-391.

BOUNFOUR A., 1999, *Introduction à la littérature Berbère*, 1 : La poésie. Peeters, Paris Louvain.

BOUNFOUR A., 1994, *Le noeud de la langue*, langue, littérature et société au Maghreb. Edisud.

BOUOUD A., 1990, *Grammaire et syntaxe d'un parler berbère : Ait Sadden (Maroc),* Thèse de Doctorat, Paris, INALCO.

BREAL M., 1924, *Essai de sémantique : science des significations,* Paris, Hachette.

CAILLOIS R., 1978, *Approche de l'imaginaire,* Paris, Gallimard.

CAILLOIS R., 1974, *Approche de la poésie,* Paris, Gallimard.

CAILLOIS R., 1938, *Le Mythe et l'homme,* Paris, Gallimard.

CALVET L. J., 1984, *La tradition orale,* Paris, PUF, collection Que sais-je ?

CANTINEA U.J., 1950, *Racines et schèmes,* Mélanges William MARÇAIS. Paris, Maisonneuve, 119-124.

CHAKBR S., 1984, *Textes en linguistique berbère,* Paris, éd. du CNRS.

CHAM M., 1979, *Un parler amazigh du Rif marocain : approche phonologique et morphologique,* thèse de doctorat de 3è cycle, Paris V.

CHOMSKY N., *Le langage et la pensée,* Paris, Payot 1968.

CHOTTIN A., 1939, *Tableau de la musique marocaine,* Paris, Geuthner.

CHOTTIN, A., 1939, *Tableau de la musique marocaine,* Paris, Geuthner.

COHEN D., 1968, *Les langues chamito-sémitiques*, in Le *langage,* volume publié sous la direction d'A. MARTINET, Paris, Gallimard.

COHEN D., 1993, *racines*, in *A la croisée des études Libico-berbères,* Mélanges offerts à Paulette GALAND- PERNET et Lionel GALAND, GLECS, supplément 15, Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner.

COHEN J., 1966, *Structure du langage poétique*, Paris.

D., 1992, *Les genres littéraires,* Ed. Hachette, Col. « Contours littéraires ».

DALLET J. M., 1953, *Le verbe kabyle. Lexique partiel du parler des Ayt Mangellat,* Alger, Fonds de documentation berbère.

DARMESTBR A., 1887, *La vie des mots étudiés dans leurs significations,* Paris, Delagrave.

DERMENGHEN E., 1954, *Vie des Saints dans l'Islam maghrébin,* Paris, Gallimard.
DESCARTES R. 1945, *Discours de la méthode,* Paris, éd. de la Pléiade.
DESCROCHIS H., 1973- *sociologie de l'espérance.* Calmann-Lévy.
DESROCHIS H.., 1968 - *sociologies religieuses,* PUF.
DESTAING E., 1938, *Vocabulaire français-berbère. Etude sur le dialecte de Sous,* Paris, E. Leroux.
DOURNES J., *Les traditions orales, oralité et mémoire collective,* in Le Grand Atlas des littératures.
DROUIN J., 1975. *Un cycle oral hagiographique dans le Moyen Atlas Marocain,* Imprimerie Nationale, Paris.
DUPRIEZ B., 1984, *les procédés littéraires* (dictionnaire Gradus 10/18 Christian Bourgeois, Paris.
ECO U., 1973, *la sémantique de la métaphore*, Tel Quel n° 55,25-46.
EL ATHAR B., 1974, *Etude sur la structure des proverbes marocains,* Thèse de 3è cycle, Paris.
ELIODE Mircea, 1965, *Le sacré et le profane.* Paris Galliviaud.
FARES Nabil, *L'ogresse dans la littérature orale berbère.* Paris Karthala, 1994, 843/FAR.
FONTANIER P., 1968, *Les figures du discours.*
GALAND L., 1957, *Un cas particulier de phrase non verbal e: l'anticipation renforcée et l'interrogation en berbère,* Mémorial André Basset, Paris, Maisonneuve, 27-37
GALAND L., 1964, *L'énoncé verbal en berbère : étude des fonctions,*
C. F. 8, n° 21,33-53.
GALAND L., 1966a, *Les pronoms personnels en berbère,* B. S. L. n° 61, fasc. 1,286-298.
GALAND L., 1966b, *Les constructions du nom complément de nom en berbère,* G. L. E. C. 8, X, 166-172.
GALAND L., 1967, *La construction du nom de nombre dans les parlers berbères,* verhandlungen des Zweiten internationaln dialectologe kongressess, 1 (z. fMundartforschung, Beihfte. NF3), Wiesbaden, 286-298.
GALAND L., 1975, *Représentation syntaxique et redondance en berbère,* Mélanges linguistiques offerts à Emile BENVENISTE, Paris, 171-177.
GALAND L., 1984, *Le comportement des schèmes et des racines dans l'évolution de la langue : exemples touaregs,* Current progress in Afro-Asiatic Linguistics, Third International Hamito-Semitic Congress (Londres, Benjamains publishing Company), 304-315.
GALAND-PERNE P., 1958, *La vieille et la légende des jours d'emprunt au Maroc, Hespéris,* 33-60.
GALAND-PERNET P., 1964, *Genou et force en berbère*, Mélanges Marcel COHEN, Mouton.
GALAND-PERNET P., 1972, *Recueil de poèmes chleuhs,* I. *Chants de trouvères,* Paris, Klincksieck.
GALAND-PERNET P., 1984b, *Sur quelques bases radicales et champs morpho-sémantiques en berbère*, Current progress in Afro-Asiatic Linguistics, Third International Hamito-Semitic Congress (Londres, Benjamains publishing Company), 291-303.
GALANT-PERNET P., *A propos d'une langue littéraire berbère au Maroc,* Verhamol.

Langendes Zweiten intemationalen dialeletogen kongresses, wiesbaden, 1968, p. 260-267.
GALAND-PERNET P., 1998*, Littératures berbères ; des voix, des lettres.* Paris, PUF.
GALISSON RI Coste, D.1976, *dictionnaire de didactique des langues,* Pari, Hachette.
GENERAL GUILLAUME 1946, *les Berbères Marocains et la pacification de l'Atlas central,* 1912-1933, Paris.
GENETTE G., 1991, *Fiction et diction,* Edition du Seuil.
GENETTE G. et TODOROV T., 1986, *Théorie des genres,* ouvrage collectif, Edition du Seuil.
GIRARD René. 1972, *La violence et le sacré.* Paris Grasset.
GUENNOUN S., 1938, *Littérature des Berbères de la Haute Moulouya,* El Kbab.
GUENNOUN S., 1929, *La montagne berbère*, Paris, comité de l'Af.française.
GUENNOUN S., 1934, *La voix des Morts*, Rabat, Oumnia.
HENRY A., 1984, *Métonymie* et *métaphore,* Bruxelles, Palais des Académies.
HJELMSLEV L., 1971, *Pour une sémantique structurale*, in *Essais linguistiques,* Paris, Minuit, 105-121.
ISAMBERT F.A., *Le sens du sacré : fêtes et religion populaire,* Paris minuit 1982.
JAMES E.O., 1950, *La fonction sociale de la religion,* Paris, Payot.
JEAN Chevalier/Alain Gherbrant, 1982, *Dictionnaire des symboles,* Ed. Robert Laffont/Jupiter, Paris.
JEAN MOLINO et JOELLE TAMINE, *Introduction à l'analyse linguistique de la poésie*, Ed. P.U.F. Paris 1982.
JIBLINE F., 1991, *Aspects analytiques de l'énoncé proverbial à Marrakech,* Thèse de 3è cycle, Paris V.
JOLY A., 1905, *Un calendrier agricole marocain*, *Archives marocaines* na 3.
JOUAD H., 1977, *Les règles métriques dans la poésie orale berbère tamazighte et tachelhyt,* Cahiers de poétique comparée III/l Presse orientalistes de France, pp 25-59.
JUAD H., 1983, *Les éléments de la versification en berbère marocain.* Thèse de doctorat de 3èm cycle université de Paris III/ Ecole Pratique Des Hautes Etudes (IVe section).
JOUAD H., 1986, *Les imdyazen, poètes-paysans de l'Atlas marocain,* Emission radiophonique diffusée sur France-Culture le 17 Juin et rediffusée le 6 Septembre.
JOUAD H., 1986, *Mètres et rythmes de la poésie orale en berbère marocain : la composante rythmique,* Cahiers de poétique comparée, N° 12, Paris, INALCO, pp 103-127.
JULIA D., 1964, *dictionnaire de la philosophie,* Paris, Larousse.
JUSTINARD L., 1930, *Tribus Berbères,* I, Les Ayt Ba Amrane, Paris.
KERBRA T-ORECCmONI C., 1977b, *De la sémantique lexicale à la sémantique de l'énonciation,* Thèse de Doctorat d'État, Lyon.
KERBRAT-ORECCMONI C., 1977a, *La connotation,* Paris, P.U.L.
LAOUST E., 1918, *Etude sur le dialecte berbère des Ntifa,* Paris, E. Leroux.
LAOUST E., 1983, *Mots* et *choses berbères,* Rabat, Société marocaine d'édition, collection "Calques".
LE GUERN M., 1973, *Sémantique de la métaphore* et *de la métonymie,* Paris, Larousse.
LEGUIL A., 1992, *Structures prédicatives en berbère, bilan* et *perspectives,* Paris, Harmattan.

LEVI-STRAUSS, 1962, *La pensée sauvage,* Paris, Plon.
LEVI-STRAUSS, 1966, *Le cru et le cuit,* Paris, Payot.
LEVI-STRAUSS, 1986, *Le conte populaire, poétique et mythologie*, Ed. PUF.
LEVI-STRAUSS, 1987, *race et histoire,* Paris, Denoël.
LEVI-STRAUSS, 1995, *L'identité* P.U.F.
LOUBIGNAC V., 1924, *Etude sur le dialecte berbère de Zayan* et *Ait Sgougou,* Paris E. Leroux.
MAMMRI M., 1978, *Problèmes de prosodie berbère.* Actes du 2ème congrès international d'études des cultures de la Méditerranée occidentale II. Galley Alger pp. 384-392.
MAHFOUDI M., 1991, *Chant d'évocation amoureuse de type ahiha des Ayt Issaâd de Grande Kabylie*. LOAB 19-20, pp. 109.114.
MANNONI O., 1969, *Clefs pour l'imaginaire.* Seuil.
MARÇAIS G., *La Berbérie musulmane et l'Orient du Moyen-âge,* Paris, Aubior 1946.
MARCELLESI J. B. et. B. GARDIN, 1974, *Introduction à la sociolinguistique : la linguistique sociale,* Paris, Larousse.
MARCUS S., 1970, *Définitions logiques et définitions lexicographiques,* Langages na 19, Paris, Larousse. 87-91.
MARTIN R., 1972, *Esquisse d'une analyse formelle de la polysémie*, in Tra LiLi.
MARTINET A., 1976, *Éléments de linguistique générale,* Paris, Colin.
MARTINET A., 1975, *Évolution des langues* et *reconstruction,* Paris, PUF.
MATHELOT P., 1973, *La maintenance des groupes berbérophones au Maroc : un problème de géographie régionale*, R.O.M.M, na15-16,189-195.
MAURO T., 1969, *Une introduction à la sémantique,* Paris, Payot.
MERCIER, H., 1937, *Vocabulaire* et *textes berbères dans le dialecte des Ayt Izdeg,* Rabat, éd. René Céré.
MOUNIN G., 1976, *Les problèmes théoriques de la traduction,* Paris, Gallimard, collection Tel.
MOUSTAOUI M., 1985-1986, *Tifawin,* 1, 2 et 3 (série de proverbes berbères arabisés), Casablanca, Imprimerie TlSSIR.
SWALD D. et Todorov T. 1972, *Dictionnaire des sciences du langage,* Paris, Seuil.
OUMERIE Y., 1986, *Essai d'analyse sémiotique d'un corpus de proverbes berbères,* thèse pour le doctorat de 3è cycle, Paris X.
OUSSIKOUM B., 1990, *L'état d'annexion en berbère :* le *parler des Ait Wirra. Approche non linéaire,* Mémoire de D.E. S., Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Rabat.
OUSSIKOUM B., 1986*, Les constructions thématiques en berbère,* mémoire de C. E. U. S., Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Rabat.
PATILLON M., 1986, *Précis d'analyse littéraire* th t2, Nathan.
PAUL-MARGUERITTE L., 1935, *Chants berbères du Maroc,* Paris.
PEYRON M., 1993, *ISAFFN GHBANIN (Rivières profondes)* Ed. Wallada, Casablanca.
PEYRON M., (Edition établie par), 2003, *Arsène Roux : POSIES BERBERES DE L'EPOQUE HEROIQUE (1908-1932*).
PHILFFIERT M., 1968, *La naissance du symbolisme : les racines du sacré et les origines du symbolisme à partir de la préhistoire.* ParisGallimard.
POP, 5, 1950, *La dialectologie. Aperçu historique* et *méthodes d'enquêtes linguistiques,*

Louvain et Gembloux, Duculot, 2 vol.
REY A/Chanteau, S., 1989, *dictionnaire des expressions et locutions Françaises (*nouvelle édition). Ed. Poche, Paris.
REYNIERS F., 1930, *Taougrate ou les Berbères racontés par eux-mêmes,* P. Geuthner. Paris.
ROSOLATO G., 1969, *Essai sur la symbolique.* Gallimard.
ROUX A., *Les imdyazen ou aèdes berbères du groupe linguistique beraber,* in Hespéris, t vrn, 1928, pp. 231-251.
ROUX A., *Un chant d'Amdiaz,* in Mémorial H.Basset t.n, Paris, Geuthner, 1928, pp. 237242.
ROVSING-OLSEN M., 1985, *Chants de mariage de l'Atlas marocain.* Thèse de 3ème cycle. Université de Paris (ronéotypée).
ROY CI., *Trésor de la poésie populaire.* Paris Seghers, 1954-1967.
SBIHA A., 1930*, Proverbes inédits des vieilles femmes marocaines,* Fès, éd. M. Debaveux.
SEGUY I., 1973, *Les parlers régionaux*, *Langue Française* na 18, Paris, Larousse.
SELLIER PH., *Le mythe du héros,* Paris Bordas " Université ", 1970.
SERRA L., 1973, *Le vocabulaire berbère de la mer*, Actes du premier congrès d'études des cultures méditerranéennes d'influence arabo-berbère, Alger, SNED.,Ill-120.
SIMON P.R, 1969, *l'esprit et l'histoire,* Paris Payot.
RICOEUR s P., 1965, *De l'interprétation.*
TAÏFI Mi., 1979, *Le tamazighte au contact de l'arabe dialectal : étude sociolinguistique sur le parler des Ait Mguild (Maroc centra),* thèse de 3è cycle, Paris ID.
TAÏFI Mi., 1989, *Lexique berbère (parlers du Maroc central): formes sens et évolution,* Thèse d'État, lettres, Paris ID, Ecole pratique des Hautes Études, 4è section.
TAÏFI Mi., 1990, *L'altération des racines berbères*, *Awal,* numéro spécial, 219-132.
TAÏFI Mi., 1992, *Dictionnaire tamazighte-français (parlers du Maroc central),* Paris, L'Harmattan / Awal.
TIFI Mi. 1994(95), *La transcription de la poésie orale : de la transparence orale à l'opacité scripturale*, EDB, 12.
TAIFI Mo., 1991, *Tradition et modernité dans la littérature Berbère : identité culturelle au Maro*c, Rabat.
TAIFI Mo*, 2003, Le refus ambigü : Etude du roman Africain d'Expression Française,* édition Afrique-Orient Maroc.
TAMBA-MECZ, 1, 1981, *Le sens figuré,* Paris, P.U.F.
THOMAS, J. M. C., 1967, *Linguistique, et ethnologie*, Revue de l'enseignement supérieur. La linguistique 1-2, Paris, S. E. V. P. E. N., 73-79.
TODOROV T., 1977, *Les genres du discours,* Ed. Seuil.
VAN GENNEP A., *La formation des légendes,* Paris, Flammarion 1910.
VANSINA J., *De la tradition orale, essai de méthode historique*, Musée Royal de l'Afrique Centrale, in Annales des Sciences Humaines, N° 36, 1961.
VIETOR K., 1931, *L'histoire des genres littéraires,* Ed. Seuil.